CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID
AGOSTO, 1958
104

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

•

LA REVISTA

que integra

al MUNDO

HISPANICO

en la

cultura de

NUESTRO

TIEMPO

INDICE

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

En páginas en color: *Crónica del festival del folklore hispanoamericano de Cáceres,* por MANUEL ORGAZ. Portada del pintor español RUBIO CAMÍN; dibujos de PERALES y de HERNÁNDEZ PIJUÁN.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo. ● Por su atención a las manifestaciones profundas de sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCIÓN, SECRETARÍA LITERARIA
Y ADMINISTRACIÓN

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.

Teléfono 24 87 91 *

Dirección	Extensión	250
Secretaría	—	251
Administración.	—	246

M A D R I D

Ejemplar suelto: 20 ptas. ● Suscripción anual: 200 ptas.

EDICIONES CULTURA HISPANICA

"Ediciones Cultura Hispánica" es hoy la única empresa editorial al servicio de Iberoamérica y Filipinas que viene realizando tenazmente, año tras año, el intento más considerable entre los pueblos de habla española, para dar a conocer las vivencias culturales de la comunidad hispánica y los más importantes hallazgos en el amplio campo del pensamiento y de la cultura contemporánea.

Desde su fundación, en el año 1945, toda una serie de volúmenes aparecidos en una ininterrumpida y sistemática labor han puesto de manifiesto ante el público lector el esfuerzo editorial que significa proyectar, a través de sus diversas colecciones, sobre las clases cultas del mundo entero, la multiforme realidad hispanoamericana.

Literatura, Arte, Filosofía, Poesía, Ensayo, Historia, Geografía, Economía, Derecho, etc., son materias que, a través de las más consagradas y amenas plumas iberoamericanas y españolas, ofrece a sus lectores "Ediciones de Cultura Hispánica".

Nombres prestigiosos, como los de Ramón Menéndez Pidal, José Vasconcelos, José María Pemán, Carlos Pereyra, P. Constantino Bayle, S. J.; Juan Manzano, Gonzalo Zaldumbide, Mercedes Ballesteros, Víctor A. Belaúnde, Pedro Laín Entralgo, José Arce, Gerardo Diego, Eduardo Carranza, Leopoldo Panero, entre otros muchos, avaloran su catálogo editorial.

Pero hay más: "Ediciones Cultura Hispánica", nacida al servicio de los intelectuales de Hispanoamérica, en su deseo de acercarse cada vez más a la meta cultural que a sí misma se ha asignado, ofrece a todos los centros culturales del Mundo Hispánico, así como a los particulares, la posibilidad de recibir cualquier obra publicada por editoriales españolas y toda clase de libros antiguos o modernos, por cuenta de los interesados y a través de su distribuidora exclusiva para todo el mundo que es "Ediciones Iberoamericanas, S. A." (E. I. S. A.), Pizarro, 17, Madrid, y a ella, o a sus representantes en el exterior, pueden dirigirse para que les sean remitidos nuestro catálogo o nuestros libros, contra reembolso.

Igualmente, para todas aquellas obras que por su índole no encajen dentro de nuestro marco de publicaciones, "Ediciones Cultura Hispánica" se compromete a editar por cuenta de sus autores, y a través de su distribuidora E. I. S. A., cualquier original que nos envíen, encargándose muy gustosamente, de acuerdo con las indicaciones o sugerencias del autor, de la elección de formato, selección de papel, corrección de pruebas y realizar el envío, una vez concluída, de la obra cuya impresión se le encomiende.

AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS (Ciudad Universitaria).

MADRID (España)

ULTIMAS PUBLICACIONES DE EDICIONES CULTURA HISPANICA

Los estudios hispánicos en los Estados Unidos, por Ronald Hilton; versión y adaptación española de Lino Gómez Canedo, O. F. M. Ediciones Cultura Hispáuica. Colección "Historia y Geografía". Madrid, 1957. 24 × 17 cms., 496 págs., 135 ptas.

Fruto del creciente interés que despierta hoy en los Estados Unidos la historia de la cultura hispánica es esta obra de Ronald Hilton, profesor de la Universidad de Stanford. Cataloga acertadamente, con comentarios precisos, todos los fondos hispánicos —más numerosos e importantes de lo que a primera vista parece— de los archivos, bibliotecas, museos, sociedades científicas, galerías de arte y fundaciones particulares existentes en los Estados Unidos.

Está admirablemente traducido este trabajo, adaptándolo al español, por el P. Lino Gómez Canedo, O. F. M., tan profundamente conocedor de todos los temas estadounidenses por los prolongados años que lleva residiendo en dicha nación.

Las relaciones culturales y morales entre el viejo y el nuevo continente (Respuestas al Cuestionario de la U. N. E. S. C. O). Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Historia y Geografía". Madrid, 1957. 24 × 17 centímetros. 584 páginas. 100 pesetas.

Con un interesante prólogo, debido a la pluma de José María Pemán, aparece este volumen, donde se recogen las contestaciones de más de cincuenta personalidades de la intelectualidad hispanoamericana a la "encuesta" formulada por la U. N. E. S. C. O., que le fué encomendada en Buenos Aires a la Fundación Vitoria y Suárez. Profesionales y técnicos de las más diversas ramas del saber, sobre un "patrón-base" proporcionado por la Organización Universal, han dado su opinión sobre tan importante tema. Propugna Pemán en su prólogo la integración de todos en la cultura, único modo de "relación cultural" que existe, y así todas estas personalidades, al responder al acuciante problema, lo han hecho desde los más diversos y originalísimos aspectos, para cerrar en su conjunto este libro, que puede ser base fundamental para un entendimiento en el futuro, mejor y más profundo, de lo que debe ser Hispanoamérica con relación a Europa.

Haití, por Ricardo Pattee. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Pueblos Hispánicos". Madrid, 1957. 21 × 15 cms., 448 páginas, 149 ptas.

Viajero infatigable, catedrático en diversas universidades de Europa y América, Ricardo Pattee ha vivido más de veinte años en Haití. Producto de sus observaciones constantes durante este largo período de tiem-

po, dirigidas por su carácter meticuloso y culto, es este libro que estudia profundamente cuantas inquietudes históricas, sociológicas, internacionales, culturales, literarias, pedagógicas y religiosas ha sentido esta república antillana, mucho más unida a nuestro sentir hispánico de lo que solamente por el estudio de su historia pudiera deducirse.

La ética colonial española del siglo de oro, por el doctor Joseph Höffner. Escrito preliminar de Antonio Truyol Serra. Versión española de Francisco de Asís Caballero. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Historia y Geografía". Madrid, 1957. 24 × 17 centímetros. 576 páginas. 180 pesetas.

Al bosquejar la historia esplendorosa de nuestros antepasados, el doctor Höffner se acoge a los resultados de la moderna investigación historiográfica: es decir, va consultando las fuentes documentales y todos los cronistas de las Indias. Una abundante bibliografía sirve de fundamento al criterio hermenéutico y heurístico que perfila en la obra su autor.

En tres partes se divide la obra: en la primera se desarrolla el Fondo Histórico-espiritual de la Etica Colonial del Siglo de Oro, a través de apreciaciones sobre el universalismo de *orbis christianus,* medioeval; en la segunda parte se explica el encuentro de dos mundos, penetrando en los ideales españoles y el advenimiento del Nuevo Mundo, y, por último, en la tercera parte se esboza un ensayo sobre el despertar de la conciencia cristiana, a través de los primeros avances de los misioneros.

Obra marcadamente científica y de auténtica vena cristiana, es digna de merecer la mayor y auténtica atención.

El Ciudad de Toledo, embajador de España, por José Jara Peralta. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Varios". Madrid, 1957. 21,5 × 14,5 cms., 174 págs. más 24 láminas, un mapa y un plano plegado, 85 ptas.

Recoge este libro el itinerario recorrido en triunfal viaje emotivo y cultural por el "Ciudad de Toledo" en el año 1956, desde Bilbao hasta los más importantes puertos de la América del Sur, de la Central y de las Antillas, llevando la embajada demostrativa de cuanto produce la España de hoy en arte, literatura, maquinarias, libros, labores de artesanía, industrias militares, ferretería, vehículos, bebidas, etc. Fué este barco como un bello obsequio que hiciese una madre cariñosa de cuanto ella tuviese a sus hijas lejanas y queridas.

Prologado el libro por Fernando Sebastián de Erice, se avalora con diversas fotografías de actos solemnes e importantes visitas, un mapa del viaje y un plano plegado de la estructura del buque.

Viaje a las Castillas, por Gaspar Gómez de la Serna. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Ambos Mundos". Madrid, 1957. 21,5 × 14,5 cms., 248 págs., 88 ptas.

La prosa castiza y ágil de Gaspar Gómez de la Serna describe con insuperable acierto las impresiones de un recorrido por tierras castellanas, desde Pinto hasta la parte baja de la Mancha, en Castilla la Nueva, y desde Salamanca a la señorial Vinuesa, por tierras de Castilla la Vieja.

Con esta nueva obra, el autor de "Libro de Madrid" y "Toledo" enriquece de modo original nuestro acervo turístico, tan trabajado en estos últimos años.

Maravillosa Bolivia, por Ernesto Giménez Caballero. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Ambos Mundos", Madrid, 1957. 21,5 × 14,5 cms., 188 págs., 65 ptas.

La pluma audaz y moderna de Ernesto Giménez Caballero nos descubre una Bolivia "maravillosa", de tradición histórica y de realidades positivas. Producto de su inquietud observadora y analista es este libro sobre tan hispánica nación como es Bolivia, a la que Giménez Caballero califica, con su espíritu sutil y acertado, de "clave de América".

Filipinas, país hispánico, por Blas Piñar López. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Varios". Madrid, 1957. 21 × 16 centímetros. 32 páginas.

En este breve pero interesante estudio se comenta la llamada "ley Cuenco", que ha aumentado la enseñanza del español en Filipinas en las diversas Facultades. Dicha ley, votada favorablemente en la Cámara y en el Senado, ha obtenido el refrendo del Presidente de la República, Carlos P. García, pese a la dura campaña que en contra se ha levantado en las islas.

El problema, pues, es ahora el siguiente: sobre el tagalo no hay duda: es el idioma nacional. Pero es necesaria otra lengua, una lengua de entendimiento, de valor internacional. ¿Español o inglés?

Blas Piñar propugna un amplio y ambicioso programa cultural, con la colaboración de Hispanoamérica, para reavivar el idioma castellano en las islas Filipinas.

La inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia. (Aportaciones inéditas para el estudio de la cultura y del sentimiento religioso de España), tomo II, por el P. Miguel de la Pinta Llorente. Ediciones Cultura Hispánica. Colección Historia y Geografía. Madrid, 1958. 24 × 17 centímetros, 228 págs., 80 ptas.

Continuando el camino señalado en el primer tomo de esta obra, el P. de la Pinta Llorente, O. S. A., utiliza materiales de primera calidad, inéditos hasta la fecha, y que se conservan en nuestro Archivo Histórico Nacional de Madrid. Continúa el P. de la Pinta manteniéndose al margen de la apología y de la detracción del Santo Oficio, laudable línea de conducta de todas sus obras, marcada irreductiblemente desde el principio de su labor investigadora.

Doña Juana la loca (1479-1555), por Alberto Silva. Ediciones Cultura Hispánica. Colección Historia y Geografía. Madrid, 1957. 24 × 17 cms., 1.056 págs.

Alberto Silva, destacado historiador recientemente fallecido, alcanza con esta obra uno de sus mayores aciertos biográficos. La extensa bibliografía que adorna la obra es muestra plena del concienzudo estudio que hizo Alberto Silva sobre esta figura histórica, tan poco estudiada por los españoles.

Introducción a la Historia de América, por Jaime Delgado. Ediciones Cultura Hispánica. Colección Historia y Geografía. Madrid, 1957. 24 × 17 cms., 192 págs., 85 ptas.

Fruto esta obra de varios años de trabajo en torno a la fundamentación filosófica de América, entendiéndola no como una parte de la totalidad de la historia, sino como una realidad concreta y específica, puede asegurarse que es uno de los trabajos más profundos de su autor, ex subdirector de la Escuela de Estudios Hispánicos y actual catedrático de la Universidad de Barcelona.

Se trata de un libro que, pese a su profundidad y especialización, ofrece razones suficientes de interés a todos aquellos que, por uno u otro motivo, mantienen alguna atención a ese mundo diverso y complejo, tan profundamente enraizado a nuestra cultura y a nuestro destino, que es América hispana.

Ensayos médicos y literarios, por Francisco Marco Merenciano. Prólogo de Pedro Laín Entralgo y J. J. López Ibor. Selección y notas de José María Poveda. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1958. Colección Hombres e Ideas. 14 × 21 centímetros, 574 págs., 135 ptas.

En la larga nómina de los médicos escritores, que tan preclaras firmas ha dado a la literatura española, se puede contar desde ahora con la de Francisco Marco Merenciano, nacido en Liria (Valencia) en 1903 y muerto en 1954, cuando su vida profesional y su obra literaria prometían triunfos nuevos y seguros.

Los amigos del doctor —buenos cuidadores son los nombres de Laín Entralgo y López Ibor, que presentan el libro— se han ocupado de la tarea —grata si se hace por fidelidad al amigo y respeto y amor a su obra— de conjuntar los trabajos dispersos de Marco Merenciano. Acaso entre todas las ramas de la Medicina no haya otra como la de la Psiquiatría, donde más precisa sea una voluntad y una vocación de escritor para tratar sus temas. Marco Merenciano, psiquíatra y psicólogo agudísimo, unió con un feliz resultado su profesión primera a su gratuita vocación para escribir estas páginas, que han de tener un interés singular no sólo para el técnico en las cuestiones psicopáticas, sino para el lector en general, porque la prosa del doctor Marco Merenciano tiene la suficiente flexibilidad, claridad y elegancia para que el seguidor de sus escritos se vea pronto captado por el escritor. Aparte de los capítulos donde se tratan temas que tienen didácticamente un interés fundamental, existen dos apartados en el libro de verdadera importancia: los que se dedican a San Agustín y a Santa Teresa. También el capítulo "Sexo y cultura" está lleno de novedad en su planteamiento y de agudeza en el estudio de sus diferentes divisiones.

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M-3.875-1958

104

DIRECCIÓN, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.
Teléfono 24 87 91

M A D R I D

CORRESPONSALES DE VENTA DE EDICIONES MUNDO HISPANICO

ARGENTINA: Eisa Argentina, S. A. Araoz, núm. 864. *Buenos Aires.*—BOLIVIA: Gisbert y Cía. Librería La Universitaria. Casilla núm. 195. *La Paz.*—BRASIL: Fernando Chinaglia. Distribuidora, S. A. Avenida Vargas, núm. 502, 19 andar. *Río de Janeiro.*—Consulado de España en *Bahía.*—COLOMBIA: Librería Hispania. Carrera 7.ª, núms. 19-49. *Bogotá.*—Carlos Climent. Instituto del Libro. Calle 14, números 3-33. *Cali.*—Unión Comercial del Caribe. Apartado ordinario núm. 461. *Barranquilla.*—Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núms. 47-52. *Medellín.* Abelardo Cárdenas López. Librería Fris. Calle 34, núms. 17-36-40-44. Santander. *Bucaramanga.*—COSTA RICA: Librería López. Avda. Central. *San José de Costa Rica.*—CUBA: Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, núm. 407. *La Habana.*—REPÚBLICA DOMINICANA: Instituto Americano del Libro. Escofet Hermanos. Arzobispo Nouel, núm. 86. *Ciudad Trujillo.*—CHILE: Inés Mújica de Pizarro. Casilla núm. 3.916. *Santiago de Chile.*—ECUADOR: Selecciones, Agencia de Publicaciones. Nueve de Octubre, núm. 703. *Guayaquil.*—Selecciones, Agencia de Publicaciones. Venezuela, núm. 589, y Sucre, esquina. *Quito.*—REPÚBLICA DE EL SALVADOR: Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga, 2.ª Avenida Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador.*—ESTADOS UNIDOS: Roig Spanish Books. 575, Sixth Avenue. *New York 11, N. Y.*—FILIPINAS: Andrés Muñoz Muñoz. 510-A. Tennessee. *Manila.*—REPÚBLICA DE GUATEMALA: Librería Internacional Ortodoxa, 7.ª Avenida, 12, D. *Guatemala.*—Victoriano Gamarra. Centro de Suscripciones. 5.ª Avenida Norte, núm. 20. *Quezaltenango.*—HONDURAS: Señorita Ursula Hernández. Parroquia de San Pedro Apóstol. *San Pedro de Sula.*—Señorita Hortensia Tijerino. Agencia Selecta. Apartado número 44. *Tegucigalpa.*—Rvdo. P. José García Villa. *La Celva.*—MÉXICO: Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, núm. 52. *México, D. F.*—NICARAGUA: Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua.*—Agustín Tijerino. *Chinandega.*—REPÚBLICA DE PANAMÁ: José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Plaza de Arango, núm. 3. *Panamá.*—PARAGUAY: Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, núm. 209. *Asunción.*—PERÚ: José Muñoz R. Jirón Puno (Bejarano), núm. 264. *Lima.*—PUERTO RICO: Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, núm. 1.463. *San Juan de Puerto Rico.* URUGUAY: Eisa Uruguaya, S. A. Calle Obligado, 1.314. *Montevideo.*—VENEZUELA: Distribuidora Continental. *Caracas.*—Distribuidora Continental. *Maracaibo.*—ALEMANIA: W. E. Saarbach Ausland-Zeitungshandel Gereonstr, núms. 25-29. Koln, 1, Postfach. *Alemania.*—IRLANDA: Dwyer's International Newsagency. 268, Harold's Cross Road. *Dublín.*—BÉLGICA: Agence Messageries de la Presse. Rue du Persil, núms. 14 a 22. *Bruselas.*—FRANCIA: Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París (VIème).*—Librairie Mollat. 15, rue Vital Carles. *Bordeaux.*—PORTUGAL: Agencia Internacional de Livraria e Publicações. Rua San Nicolau, núm. 119. *Lisboa.*

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)
Teléfono 248791

MADRID

Precio del ejemplar ... ... 20 pesetas.
Suscripción anual... ... ... 200 pesetas.

Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléfono 21-58-65.—Madrid.



ARTE Y PENSAMIENTO

GANIVET O LA SOBERBIA

POR

GONZALO SOBEJANO

La obra en que principalmente se fundamenta el prestigio de Angel Ganivet en España, y dondequiera que se conoce su nombre, es el *Idearium español,* breviario afortunado de opiniones personales sobre la esencia de España, su historia y su porvenir. El *Idearium* es, según la mayoría de los críticos, la obra maestra del escritor granadino. Para el público, en general, la más conocida, junto a las *Cartas finlandesas,* que pronto se ganaron la simpatía de los lectores por su fácil amenidad y el exotismo de sus noticias. Las razones de esta preferencia casi unánime por el *Idearium* son dos. En primer lugar, esta obra y su hermana mayor, *En torno al casticismo,* de Unamuno, son los únicos ensayos de interpretación de España que, a fines del siglo XIX, entre la maraña creciente de programas regeneradores, yerguen una esperanza luminosa en la salvación espiritual del país, pero una esperanza que se abre paso entre la crítica más rigurosa y sincera, como la flor asoma entre las espinas. En segundo término, la forma en que está escrito el *Idearium* granjeóle pronto lectores entusiastas. Y sobre este particular fué Manuel Azaña uno de los críticos que con más acritud han descubierto las fallas y cojeras del pensamiento ganivetiano, quien alegó razones más agudas. Según él, la causa principal del crédito del *Idearium* consiste en que este libro pertenece al género de los que llama "licenciosos", es decir, exentos de rigor, faltos de profundidad en el planteamiento de cada uno de los problemas abordados. Es un libro de lectura llana, que lisonjea al lector por la facilidad especiosa con que éste cree entender de todo aquello que el autor le brinda: estética, arte, psicología, estrategia, historia, filosofía... Con mordaz precisión formulaba Azaña que "el crédito del *Idearium* es igual a la suma de cuanto sus lectores desconocen, multiplicada por la inhibición del juicio al leer" (1). Por su parte, Ortega y Gasset, siempre reservado respecto a esta obra, quizá por no atreverse a derribar el ídolo a que tantos lectores, sobre todo lectores jóvenes, rindieron siempre acatamiento y admiración, incluía a Ganivet en la por él llamada generación de 1857, al lado de Unamuno, Maurice Barrès y Bernard Shaw, y señalaba como notas co-

(1) M. AZAÑA, *Plumas y palabras.* Madrid, 1930; p. 113.

munes a todos estos escritores su afán de distinguirse, su manía de ser originales, su personalismo literario y la tendencia irreprimible a opinar acerca de todo, tomando las ideas como puro material al servicio de su intención de literatos (2).

Pero no es preciso apelar al juicio de Azaña o de Ortega, representantes de un frente de la crítica que vino a hacer luz, cierto es, pero también a echar abundantes jarros de agua fría sobre el entusiasmo de los frecuentadores del *Idearium*. Basta, a mi entender, comparar esta obra de Ganivet, portadora de indudables méritos intrínsecos, con lo que podríamos llamar el ciclo de Pío Cid, integrado por *La conquista del reino de Maya, Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* y *El escultor de su alma*. Si el *Idearium* plantea el problema del destino de un pueblo aventurando una solución resignada, pero optimista, el ciclo de Pío Cid explora el problema de la finalidad del ser humano, buscando una salida por el camino de la desesperación activa. Dicho esto, no cabe explicarse la preferencia por el *Idearium* más que suponiendo que al hombre español de este siglo le ha importado más el destino de su nación vislumbrado con esperanza, que el destino de su alma individual contrastado sobre la piedra de toque de otra alma combatida y en tiniebla. Pero el "nacionalismo" del *Idearium* ha hecho ya que este libro, a pesar de la nobleza de su intención y de la lozanía de sus ingeniosas y redondas ideas, envejezca. No envejecerá, en cambio, la tragedia del hombre sin fe y en lucha por la plenitud del amor que queda reflejada en las dos novelas de Pío Cid y en el drama final que sirve a éstas de coronamiento, o más bien de "catástrofe", en el sentido técnico de la palabra.

Es cosa admitida que Angel Ganivet se identifica en pensamiento, y a veces biográficamente, con su protagonista: Pío Cid, en las novelas; Pedro Mártir, en el drama. Este personaje, Pío Cid o el escultor de su alma, transparenta la voluntad y el modo de pensar y sentir del mismo Ganivet. Permítaseme, pues, que apele a esta identidad y exponga sintéticamente el problema de Angel Ganivet, o Pío Cid, o Pedro Mártir.

Pío Cid, abogado andaluz, cansado de sus actividades comerciales en Europa, va a parar al Africa oriental, desde donde, conducido más que de sus menesteres mercantiles de su curiosidad de viajero, arriba a las inmediaciones del lago Victoria, al país geográficamente denominado Ruanda y bautizado por Ganivet con el misterioso nombre de Maya. En Maya, territorio poblado de temibles guerreros y peligroso

(2) J. Ortega y Gasset, *Caracteres y circunstancias*. Madrid, 1957; pp. 229-239. Los juicios de Ortega datan de 1940.

para cualquier colonizador europeo, según Ganivet pudo leer en los relatos de Stanley durante sus años de Amberes, se establece Pío Cid con categoría de juez y sacerdote supremo, gracias a una estratagema que le procura el azar y mediante la cual los salvajes de aquel país le toman por un "enviado de lo Alto". Todo el libro de *La conquista del reino de Maya* consiste en la narración de cómo Pío Cid, aunando la crueldad y la piedad, el vigor y la industria, la simpatía al hombre primitivo y el deseo de procurarle un progreso superior, sin confiar demasiado en este progreso; antes bien, recelando de él y criticando de paso mil defectos de la civilización europea, realiza la conquista espiritual de Maya y mejora la prosperidad material de sus colonos.

Angel Ganivet, lo sabemos bien por sus cartas, se preocupó hondamente del complejo que podríamos denominar "Humanidad-Civilización". Para él la corriente materialista y técnica de la civilización occidental no era una empresa digna de admiración, sino un peligroso movimiento que amenazaba arrebatar a la vida, poco a poco, sus más puros valores estéticos y espirituales. De otro lado, a pesar de su abominación contra el pueblo bruto, la masa, el democratismo y la filantropía hipócrita de los colonizadores europeos —ingleses y belgas sobre todo—, el ideal de la gran familia humana, de la acción verdaderamente humanitaria, le atraía con insistencia. *La conquista de Maya* es un ensayo de ponerse de acuerdo consigo mismo sobre estas dos preocupaciones: el Hombre, considerado en general y ejemplificado en una comunidad de hombres primitivos, incontaminados de europeísmo, y la Civilización, con sus ventajas y sus plagas. El protagonista, enamorado de lo natural, exalta algunas costumbres del hombre primitivo: la creencia ciega en la veracidad de la palabra humana, la concepción poligámica y patriarcal de la familia, la sencillez de su religión y su poesía, la admisión de la muerte voluntaria. En cuanto civilizador, Pío Cid profesa el ideal de la conquista a la española: generosa, desprendida, espiritual. Terminadas sus aventuras, Pío Cid tiene un sueño en el que se le aparece el fantasma de Hernán Cortés, y de labios de este héroe oye Cid estas palabras, que aplacan sus remordimientos y escrúpulos de conciencia: "Conquistar, colonizar, civilizar, no es (...) otra cosa que infundir amor al esfuerzo que dignifica al hombre, arrancándole del estado de ignorante quietud en que viviría eternamente" (I, 658) (3).

Claro es que el conquistador Pío Cid no sólo obra de un modo generoso ni piensa siempre en el bien espiritual de sus súbditos. De ahí sus remordimientos. Junto a la abolición de la servidumbre, la

(3) Cito siempre por: A. Ganivet, *Obras completas*, 2 vols., Madrid, 1951.

organización de profesiones y oficios, las medidas higiénicas, la reforma agrícola, el alumbrado público, la supresión de los sacrificios humanos, Pío Cid se ve forzado a introducir la moneda, la pólvora, el alcohol; a permitir los combates cruentos entre fieras y hombres, y a hacer la guerra. Pero es que Ganivet no quería escribir una utopía, sino apurar, en un experimento de invención literaria, hasta dónde era posible el beneficio de la civilización teniendo en cuenta las necesidades del poder y la corruptibilidad y limitación de lo humano.

Como quiera que se valore y explique este libro, para mí es claro que, por debajo de sus pretextos superficiales, declarados por el autor a su amigo Navarro Ledesma *(Epistolario,* carta XIII): "españolismo histórico", "africanismo" y ataque contra ciertos procederes de colonización europea, en él quiso hacer Angel Ganivet la prueba de sus sentimientos humanitarios, comprobar si la colectividad humana puede ser objeto del amor de un hombre y constituir el destino de un individuo. Y el mejor testimonio de esta preocupación es su epistolario desde Amberes, en el que con frecuencia significativa discute Ganivet sobre filantropía, democracia y aristocracia, pueblo, masa, fraternidad humana, socialismo y otros temas afines. Sus ideas a este propósito son, como de costumbre, mudables y contradictorias. Pero predominan las que delatan menosprecio de la sedicente filantropía y odio al credo progresista y democrático. Ganivet, como Nietzsche, exalta la fuerza, la libertad del individuo, y rebaja a la masa. Pero no siempre es Nietzsche su inspirador. Patente es el eco de *El enemigo del pueblo,* de Ibsen. Latente la resonancia del "culte du moi", de Barres. Y, sobre todo, esta actitud favorable al poderío del individuo y hostil a la vulgaridad rebañiega de la masa, es vivencia y sentimiento del propio Ganivet, resultado frecuente, aunque no definitivo, de sus aproximaciones al problema de la colectividad como objeto de amor. Pues, en efecto, mientras enuncia que "la libertad hay que buscarla en el poder de los hombres fuertes" (II, 900), y despotrica contra "la inmunda democracia" (II, 901), y se burla del cosmopolitismo "que para algunos mentecatos es el albor de la fraternidad humana" (II, 936), no deja de enamorarse de una idea que juzga perfectamente estoica, "menospreciar a los individuos y exaltar la especie, la idea de humanidad" (II, 940), y hasta se complace en imaginar, si bien escépticamente, una sociedad en que las dedicaciones más elevadas hubiesen extirpado el ansia del dinero y de la propiedad privada, pensando que sólo en el seno de una comunidad así sería eficaz un socialismo de dirección espiritual (II, 1016).

Resumiendo, podemos decir que en *La conquista del reino de*

Maya Angel Ganivet, a través de Pío Cid, verifica un ensayo de empresa humanitaria. El resultado, desde luego, es un fracaso. Lo único que el héroe alcanza es sembrar ese amor al esfuerzo, a un esfuerzo sin fin. Pero ni el hombre puede apagar su sed laborando por la humanidad, ni la civilización, entendida materialmente, puede conducir a los humanos a una felicidad duradera, ni esta felicidad existe.

Tal decepción es causa del abandono de la empresa. Y Pío Cid, voluntariamente, retorna a su país. Transcurren entonces tiempos de oscuridad e inercia para él. Y en el Madrid de 1890, poco más o menos, resurge ante nosotros su extraña personalidad. Es la segunda novela, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid.* Y así como en la primera el tema capital es la posibilidad del amor al hombre, en ésta el aliento entero es la posibilidad del amor a cada uno de los hombres próximos, el amor al prójimo; en suma, la tentativa de Pío Cid de hallar el sentido de la existencia a través del ejercicio de la caridad.

Pío Cid, soltero y solitario, se aloja en una modesta casa de huéspedes del centro de Madrid. Con un precario empleo y algunos trabajos particulares va saliendo adelante, ya que es un hombre frugal en todo: ni fuma, ni bebe, ni busca diversiones triviales, ni necesita otra cosa que pluma, papel, unos cuantos libros y el silencio. Para ser más parco, apenas cruza la palabra con sus compañeros de pensión. Su orgullo y su independencia no pueden disimular, sin embargo, el vacío de su alma. Pero sus comensales, que le miran como rodeado de un halo misterioso y le tienen por hombre sabio y enérgico, incítanle a conversar y se van acercando así, poco a poco, al reservado huésped. Tanto en los diálogos de Pío Cid con sus jóvenes amigos como en las lecciones que gratuitamente y por propia iniciativa da a la criada de la pensión, pretendiendo enseñarle a leer y escribir, se advierte en seguida que el meditabundo personaje, de quien sólo se conocen sus hazañas africanas como una fábula remota e inverosímil, ha sustituído su programa de acción humanitaria por un programa de vigilia caritativa fundado en el amor y la pedagogía. Las reflexiones del *Idearium* habían revelado indudablemente a su propio autor cuál era la misión más urgente: enseñar a los españoles a leer y escribir, a trabajar intelectualmente, a ser sinceros, consecuentes y honrados.

Una noche de carnaval sus comensales instan a Pío Cid a visitar con ellos un baile de máscaras. Nuestro héroe, a quien habíamos visto en Africa acorazado de una valentía casi temeraria, confiesa ahora a sus amigos que él, él, Pío Cid, tiene miedo a las máscaras. Y ante el asombro incrédulo de sus interlocutores, Pío Cid les pregunta si no les

ha sucedido en alguna ocasión experimentar una sensación extraña al ver a una mujer vestida de máscara y cubierta por completo con un capuchón. Todos le responden que sí, y Pío Cid les aclara el porqué de esa sensación. No es que ante esa determinada mujer encubierta sospechemos una belleza desconocida y fantástica. Es que, en coyuntura tal, "recibimos directamente, su intervención de los cinco sentidos, que el vulgo admite, la sensación pura del amor", pues así como hay la repulsión o negación del amor, así existe también "la atracción o el amor indistinto" (II, 73). Este amor puro o indistinto no se siente mirando, oyendo, tocando, oliendo, gustando, sino que se alcanza a través del sexto sentido, puerta abierta por donde nos llega el azar.

Según se ve, Ganivet o Pío Cid concibe la sensación del amor como un hecho mágico. Y no es éste el único detalle en que se manifiesta la propensión de Ganivet a dejarse penetrar de lo misterioso. Páginas antes leemos que Pío Cid, en las soledades de su cuarto, solía pasar noches enteras tendido y dormitando, pensando cosas enmarañadas "de las que salían luego —dice el autor— ideas hondas que a veces le despertaban y le hacían llorar como a un muchacho" (II, 40). Y páginas después nos enteramos de que Pío Cid ha presentido en un sueño la llegada a él de la mujer de que realmente se enamora. Estos y otros muchos elementos mágicos derramados en la obra de Ganivet, ¿son artificios patéticos, pueden incluirse en aquel afán de originalidad indicado por Ortega? Yo creo que no. Emana de ellos un fondo angustioso de verdad irracional vivida. Lo que sí creo es que esta tendencia a abrazar lo maravilloso e invisible que rodea al hombre hubo de fortificarse en Ganivet a través de una influencia que nadie ha señalado hasta ahora en él: la del poeta belga Mauricio Maeterlinck. Ganivet conocía ese libro extraordinario, *Le trésor des humbles,* tan caro igualmente a Unamuno, y en una de sus cartas finlandesas se refiere a él con elogio (I, 787) al comparar el espíritu de Finlandia con el alma de los niños predestinados a morir en los primeros años de la vida, según la descripción que Maeterlinck hace de estas misteriosas criaturas. El pensamiento del poeta belga en ese libro, y por lo que ahora nos importa, está concentrado en esta interrogante: "Au fond de quelle mer de mystères vivons-nous?" (4).

Pero continuemos. Pío Cid, a pesar de sus temores, accede, en fin, a asistir al baile de máscaras. Y el azar le depara un encuentro que va a ser decisivo en su existencia. En dicho baile, efectivamente, nuestro protagonista experimenta, como antes había explicado, la sensación pura del amor, y este amor, como una atracción magnética, le

(4) M. MAETERLINCK, *Le trésor des humbles.* 78e. éd., Paris, 1913; p. 56

lleva a entablar conversación con una joven enmascarada, a la que, horas más tarde, declara su voluntad de unirse a ella para toda la vida. Son altas horas de la noche. Por las calles del Madrid invernal —Alcalá, Peligros, Jacometrezo— caminan y dialogan Pío Cid y Martina de Gomara, la enmascarada, que ya se ha quitado el antifaz, descubriendo a su galán un rostro de rara belleza. Ambos se sienten como imantados por una inexplicable simpatía y, hablando, hablando, pierden la cuenta de las horas. Suenan las cuatro de la madrugada. Los enamorados han llegado al humilde cuarto donde Pío Cid se había edificado su torreón de soledad. El modo en que Ganivet concluye el relato de esta aventura, trascendental en la historia de Pío Cid, como de hecho lo fué en la vida sentimental de Angel Ganivet su encuentro con Amalia Roldán en las mismas condiciones descritas, tiene mucho de sugestivo y emocionante en su misma sencillez:

> "... su pensamiento —escribe Ganivet— se alejaba de allí volando a tierras lejanas, donde veía sombras de mujeres que él quizá había amado, y cuyo recuerdo había venido a visitarle en forma de visión alada y a anunciarle la resurrección del amor en aquella mujer de ojos grandes y negros que la fatalidad le había puesto delante. Y él se veía encadenado, sin poder ni querer huir, resignado voluntariamente a seguir un nuevo rumbo y a arrojarse en brazos del azar. Entonces sintió una hondísima y desconsoladora tristeza, y se echó a llorar como un niño. La joven le veía llorar con asombro, sin atreverse a romper el silencio. Sonaron en la escalera pasos de los huéspedes que volvían, y ella fué a la puerta a ver si estaba bien cerrada; volvió junto a la mesa de noche y apagó el moribundo cabo de vela, que se derretía sobre la piedra de mármol, para que no vieran luz encendida los que entrasen. Luego se acercó a Pío Cid, le cogió a tientas la cabeza, se sentó sobre sus rodillas, le echó un brazo por el cuello y comenzó a besarle los ojos para enjugarle las lágrimas." (II, 97.)

Quien lea atentamente esta página, intensa y delicada, y conozca el orgullo, la entereza y la hurañía del protagonista a lo largo de su historia, se preguntará, sin duda, por qué, en ocasión tan venturosa, siente Pío Cid esa honda y desconsoladora tristeza que le obliga a llorar. Tentado se hallaría uno a explicar este enigmático desconsuelo por el choque repentino de la voluntad lúcida del hombre con esa fatalidad, con ese azar que, de golpe, puede cambiar el rumbo de una vida. Pero a mí me parece que lo que en ese momento se produce en el alma del protagonista, y por ello me he detenido a referir la escena, es la revelación de la caridad en el seno de la soledad: la resurrección del amor, que desnuda de súbito a los ojos de Pío Cid la esterilidad de su anterior aislamiento.

La soledad, tan celosamente observada por el oscuro y genial pedagogo, deja paso, tras este encuentro fortuito, a un sentimiento humano de compasión consigo mismo y con los otros, que es el principio, si no

el todo, de la verdadera caridad. La soledad es egoísmo o es egotismo; pero en el grado más vil, como en el más elevado, la soledad radica en la suficiencia del yo. Este yo sólo puede experimentar claramente su insuficiencia esencial cuando se siente vinculado a otro yo y dependiente de él. Cuanto más prolongada haya sido la permanencia en la soledad, más intensa será la resurrección del amor, y este amor, aunque llegue por la vía de la atracción erótica, no quedará en simple amor a la única persona que lo ha despertado, sino que pasará allende lo individual y promoverá una reconciliación con los otros. El solitario, egotista y soberbio Pío Cid, por esta ventana de amor que le abre la doncella enmascarada, va a sentir su pecho lleno de un viento puro de caridad.

Y, en efecto, toda la novela de *Los trabajos de Pío Cid* es el relato de una serie de empresas caritativas. "*Omnes, quantum poten, juva*" es la máxima de la virtud de la caridad. Y Pío Cid ayuda a todos los que encuentra: a la numerosa familia de su esposa, a un joven aprendiz de poeta, a una devota que no había sabido encontrar por sí sola la fuerza de su religiosa vocación, a unos labradores granadinos, a un tonto de pueblo, a una mujer caída, a un niño de quien se hace preceptor, a una dama aristocrática que desconocía la verdadera naturaleza del amor espiritual. Y entre los títulos de los seis últimos trabajos, que Ganivet no llegó a escribir, el número 10 habría sido éste: "Pío Cid funda de hecho la fraternidad humana", rótulo significativo de la intención que guiaba al autor y protagonista.

Dos cosas son evidentes a lo largo del quehacer generoso de Pío Cid: primero, que sus obras de caridad fracasan siempre o casi siempre, y segundo, que en el alma de Pío Cid mantienen continuo y silencioso duelo el egotismo y el altruísmo, la soberbia y la caridad.

Y llegamos a la última producción literaria de Angel Ganivet: *El escultor de su alma,* drama místico-alegórico dividido en tres autos: auto de la fe, auto del amor, auto de la muerte. Maeterlinck, en *Le trésor des humbles,* empezaba así un capítulo acerca de "*La vie profonde*": "Il est bon de rappeler aux hommes que le plus humble d'entre eux'a le pouvoir de sculpter, d'après un modèle divin qu'il ne choisit pas, une grande personnalité morale, composée en parties égales et de lui et de l'idéal; et que ce qui vit avec une pleine réalité, assurément c'est cela." (5). ¿Sería ésta una sugerencia atendida por Ganivet en la ideación simbólica de su drama?

Pedro Mártir, escultor granadino y símbolo del hombre natural, está casado con Cecilia, símbolo de la fe. De esta unión nace una hija,

(5) M. Maeterlinck, *op. cit.*, p. 225.

Alma, símbolo del alma propia del escultor. El escultor abandona esposa e hija para ir, no sabe adónde, a luchar, a sufrir, a crearse —así lo anhela— un alma inmortal en su alma terrenal. Largo tiempo peregrina por extraños países, combatiendo en el mundo, y cuando fatigado regresa al lugar en que nació, encuentra que su esposa, la Fe, ha muerto, y que su hija, Alma, su alma, su creación, vive cortejada por Aurelio, símbolo de las vanidades del mundo, y prometida a él. Ocurre entonces que el padre, enamorado de su hija, de su alma, confiesa a ésta su pasión incestuosa, ante la que ella retrocede espantada intentando huir. Pero el escultor pone un beso en la frente de su hija, y este beso transmuta a la doncella en una estatua de piedra. La aparición del espectro de Cecilia, la Fe, instando a su esposo, el Hombre, a morir acogido a su seno, es ya en vano. El escultor rechaza este amparo y, blasfemando, embriagado en la visión de su alma creada y petrificada, siente llegar a él la muerte.

Son muchos los críticos que han insistido en la torpeza de factura y en la nebulosidad de concepto de esta obra de Ganivet, e incluso algunos, como Fernández Almagro y Antonio Espina, ven en algunos lugares del drama el testimonio más explícito de la enfermedad mental que padeció Ganivet en los últimos meses de su vida y que seguramente fué el móvil más perentorio de su suicidio.

Concedido que *El escultor de su alma,* como resultado poético, escasea en bellezas sobresalientes, aunque para mí el romance a los torreones de la Alhambra (acto II) y las estrofas sobre el sueño y la muerte (acto III) son monólogos de dignidad y profundidad suficientes para compensar la innegable desmaña de otros pasajes. Pero lo que en modo alguno puede ni debe hacerse, como proponía Antonio Espina (6), es dejar esta obra al margen de la producción ganivetiana, cuando, por el contrario, es la culminación biográfico-poética de toda ella. Y esto lo certifica la importancia que el autor, por boca de Pío Cid, en los *Trabajos,* daba a esta obra suya, anunciándola como "la tragedia invariable de la vida" (II, 453). Si no la tragedia invariable de la vida *El escultor de su alma* es, cuando menos, la tragedia de la vida interior de Ganivet, que yo sintetizaría en estos términos: falta de fe (dato primario), tentativa de salvación a través de la caridad (proceso de fracaso), deificación del alma en la muerte (conclusión desesperada).

Hans Jeschke fué el primero que, en 1928, concedió a *El escultor de su alma,* la importancia central o, mejor dicho, terminal que esta

(6) A. ESPINA, *Ganivet, el hombre y la obra.* Buenos Aires, 1944. 2.ª edic., página 128.

obra merece en la producción total de Ganivet. Para Jeschke este drama es la culminación del problema vital de Ganivet, que no es otro que un "heroisches Ringen um Gott" (7). Basándose en algunas de las muchas ideas que Pío Cid formula en los *Trabajos* acerca del amor, Jeschke da con la fórmula explicativa "Eros als schöpferisches Prinzip" (8), asentando que el amor, para nuestro autor, no es finalidad de las aspiraciones individuales, sino estímulo poderoso para creaciones ideales.

Este concepto del "Eros" como principio creador, precisado luego como principio de autocreación en lo tocante a la enigmática aventura espiritual de *El escultor de su alma,* es el mismo que utiliza Gustav Conradi en una contribución reciente, de 1954, dedicada a exponer el conflicto entre "Eros" y "Caritas" en Angel Ganivet (9). En este trabajo se ensaya una interpretación de la idea del amor en la obra ganivetiana, haciendo estribar dicha idea en un conflicto entre el "Eros" autocreador y el ideal místico-cristiano de la "Caritas" como fin supremo al que tiende el impulso perfeccionador de aquel "Eros" y con el cual llega a veces a confundirse. Yo creo, sin embargo, que las opiniones de este crítico necesitan, en parte, complemento, precisión y corrección.

Una afirmación sí puede hacerse sin duda alguna: el amor, en la forma y categoría que sea, preocupó constantemente al original creador de Pío Cid, tanto en el curso de su existencia mundanal como en la urgida plasmación de su obra.

Sin tener la osadía de querer definir el amor, cabría recordar, desde luego, las diferentes direcciones en que este sentimiento, cuya raíz primaria es un impulso de voluntad buena hacia algo, puede presentarse y de hecho se presenta. No puede haber otra especie de amor que no sea susceptible de integrarse en una de éstas: amor al hombre en general (humanitarismo), amor a los hombres en particular ("amor" de hombre a mujer, amistad, caridad humana), amor a Dios (caridad divina) y amor a sí mismo (egoísmo, egotismo).

Y ¿cómo aparecen concebidas y sentidas estas varias especies de amor en la obra de Ganivet, tan dominada en general por la preocupación, a veces la obsesión, de este sentimiento? Del amor a la humanidad

---

(7) H. JESCHKE, *Ángel Ganivet, seine Persönlichkeit und Hauptwerke.* En *Revue Hispanique,* 1928, t. LXXII, p. 242.

(8) H. JESCHKE, *op. cit.,* p. 123.

(9) G. CONRADI, *Christentum und Originalität, Der Konflikt zwischen Eros und Caritas bei Ángel Ganivet.* En *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens,* 9 Bd., "Spanische Forschungen der Görresgesellschaft", 1954, páginas 243-260.

en conjunto ya hemos visto cuál fué la experiencia hecha por Ganivet a través de *La conquista del reino de Maya.*

En las dos obras de más interés para este tema del amor, como para tantos otros aspectos primordialmente humanos, es decir, en *Los trabajos* y en *El escultor de su alma,* se advierte una diferencia tan clara en la postura de sus respectivos protagonistas —Pío Cid y Pedro Mártir—, que el lector podría pensar que se tratase de dos personajes contrapuestos, a pesar de la identidad que entre ambos y el propio Ganivet hemos empezado por asentar.

Mientras Pío Cid, a lo largo de sus seis trabajos, parece no pensar casi nunca en su propia persona y dedica todas las horas del día a educar a los otros, amarlos, protegerlos, laborar por ellos, aconsejarles bien, librarles del peligro, orientarles en la profesión, en la actitud y comprensión de la vida, Pedro Mártir, en la tragedia póstuma de Ganivet, es el prototipo del hombre absorbido por una voluntad altamente egoísta, que, abandonando todo lazo familiar, sacrifica cualquier acción de amor a otros por una heroica y problemática aventura de autocreación: la de modelar su propia alma.

La afirmación en que mejor se revela la falta de egoísmo de Pío Cid, nuevo Quijote en un Madrid fin de siglo, es quizá aquella en que el escéptico pedagogo dice a la joven Consuelo: "Mi manera de entender el amor no exige más que una condición generosa: la de no pensar nunca utilizar en nuestro provecho a nuestros semejantes." Y agrega poco después que en el amor hay "quien admite muchos grados, porque considera a las personas según su interés personal, su egoísmo. ¡Cuánto más sencillo, y hasta cómodo, no es medirlos a todos con el mismo rasero, y después unirse estrechamente con quienes necesitan de nuestro consejo o de nuestro apoyo!" (II, 212). Y aunque el mismo Pío Cid, que así habla, puede en alguna ocasión confesar que el doble afecto amoroso de hombre y mujer es "egoísta por naturaleza" (II, 252), lo cierto es que ni en el afecto de Pío a Martina ni en ninguno de los trabajos que aquél emprende en socorro de los demás, podemos hallar esa obsesión egocéntrica que en *El escultor de su alma* constituye el motivo cardinal de la tragedia. ¡Cuán lejos de aquellas generosas declaraciones de Pío Cid esta amarga convicción del anciano escultor!

> *Tengo un solo corazón*
> *y amo en una sola parte...*
> *Ese amor que se comparte*
> *es una triste ficción...* (II, 802.)

Y, sin embargo, la posición entre ambos héroes es sólo aparente. En primer lugar, resulta fácil persuadirse de que un hombre como

Pío Cid, desposeído de toda creencia y hondamente pesimista, no puede dedicar a los otros sus trabajos y sus días más que para ocultarse a sí mismo la amargura interior, procurándose de este modo una meta digna para un vivir que, sin tal dedicación, carecería de finalidad trascendente. Es lo que deja traslucir aquella respuesta del protagonista cuando doña Candelaria, inquieta, le pregunta qué razones le llevan a decidirse a unir su destino al de su hija Martina. Pío Cid argumenta que él no busca en la mujer ni el placer ni la comodidad y responde a la cuestión que le plantea aquella señora sobre lo que él busca en el amor: "Yo mismo no lo sé... Algunas veces me dan ideas de hacer algo y no hago nada, porque soy perezoso o porque no tengo necesidades a que atender. Quizá lo que busque sea un estímulo para trabajar... ¿Quién sabe? Ya les digo que yo mismo no lo sé" (II, 141). Y en otras muchas actitudes y reacciones, a lo largo de la novela, se advierte en el fatigado creador —¿creador de qué?, convendría preguntarse— cierto despego, cierta altiva reserva, un brusco tono de superioridad sin ternura.

Por otro lado, en cambio, el egoísmo de Pedro Mártir, aparentemente tan cruel, no puede calificarse de tal egoísmo si se tiene en cuenta que la razón por la cual abandona este hombre toda ligadura amorosa no es el placer de liberarse materialmente de los otros, sino el deber —un deber que él mismo se impone— de romper con el amor humano para salir a modelar, en la experiencia dolorosa del mundo, el alma propia, único ideal que parece suplir la siempre deseada y nunca posible consecución del amor divino.

A las vagas razones egoístas a que Pío Cid atribuía su necesidad de amar tan desprendidamente se podrían ahora enfrentar las vagas razones generosas con que Pedro Mártir responde a su mujer cuando ésta le pregunta que adónde irá después de abandonar el hogar en forma tan egoísta en apariencia:

Voy lejos, lejos..., muy lejos,
adonde quiera el azar...,
y siempre me han de alumbrar
de tu alma los reflejos...
Sigo a una fuerza imperiosa
que aquí en mi pecho se esconde
y me arrastra... no sé dónde...
¡Perdón! ¿Serás rencorosa?
Tú y mi hija vais conmigo.
¿Cómo olvidaros podría?
Si venciera, vencería
también con ella y contigo. (II, 765.)

Hay, pues, rasgos de indisimulable amor a sí mismo en el altruísta Pío Cid, y trazos de amor violentado, sacrificado, en el escultor. Y

es que verdaderamente, en Angel Ganivet y sus personajes, salvo en lo común a toda criatura humana, no cabe identificar el amor a sí mismo con el egoísmo. De aquí que Conradi, en el estudio aludido, interprete dicho amor a sí mismo como "Eros" autocreador. No escapa a la consideración del crítico esa nota de crueldad para consigo mismo que semejante impulso tiene en la actitud de Pedro Mártir, actitud —advierte— que ha de ser interpretada, no desde el punto de vista de una autocreación vital, como en Nietzsche, sino desde el punto de vista de una autocreación "mortal", pues las violencias que el escultor comete en sí mismo tienden a alcanzar la felicidad suprema en el reposo absoluto de la muerte.

Si el amor a sí mismo se entiende, pues, como "Eros" autocreador, la importancia de esta especie de amor en la obra ganivetiana es de primer orden. Mas el conflicto no se debe sólo a que "Eros" autocreador y "Caritas" cristiana se hagan recíproca guerra de continuo (el mismo Conradi advierte que el "Eros" lleva a la "Caritas" y la sustenta a menudo en Ganivet), sino, a mi juicio, a la índole satánica, nihilista y mortal de ese principio de autocreación, que no sería paradoja banal comprender más bien como un principio de autodestrucción. Todo el entusiasmo febril de Pedro Mártir por lanzarse a la aventura de su autocreación y el alucinado delirio con que enamora, petrifica y venera a su alma, tienen, más que un signo anticaritativo, un signo de soberbia satánica. El escultor es el anti-Dios, la criatura blasfema que aspira a ser rival de Dios.

El mismo Ganivet, en un pasaje de su *Epistolario,* no utilizado por cierto ni por Jeschke ni por Conradi, nos da testimonio de su admiración por la hazaña del ángel rebelde, y el texto, por hallarse dentro de la espontánea comunicación de una carta, es tanto más significativo. Hace observar Ganivet a su amigo Navarro Ledesma que la mayoría de los hombres, cuando empiezan a ensayar el vuelo fuera del hogar paterno, suelen darse aires de indisciplina, encubriendo su egoísmo con manifestaciones enteramente contrarias. "En vez de contentarse con el altruísmo natural —explica—, con el sacrificio por los padres, por la familia más íntima, el joven altruísta, so pretexto de que sus vistas sobre la Humanidad se salen de los... moldes ordinarios del vulgar amor doméstico, comienza por dejar un poco de lado a su querida familia para consagrarse a amar cosas más altas. Primera forma mitigada del egoísmo (...). El segundo momento llega cuando el joven en cuestión no se encuentra tampoco con fuerzas para continuar amando a la Humanidad... en general, ni aun siquiera en forma de ideas, ¡no ya de personas o masas! Este egoísmo perfeccionado y ex-

perimental es ya tan negro y tan tristón, que obliga a acogerse a la familia de nuevo (...). Hay muchos hijos pródigos que no han salido más que idealmente de la casa paterna. Tal es el valor de la parábola, que lo mismo es aplicable a la vida espiritual que a la material, a la vida de aquí abajo que a la de las creencias supramundanas (...). Son muy pocos los que tienen bríos para seguir las huellas del otro hijo pródigo, que no volvió, ni vuelve, representado en la historia de Luzbel" (II, 962 y ss.). Según se ve, el desprecio de Ganivet se dirige al egoísmo disfrazado y al falso altruísmo, a la artificiosa ideología humanitaria. A todo esto es preferible el "altruísmo natural", denominación sinónima de caridad. Pero la admiración patente de Ganivet se expresa en el último párrafo y va dedicada a aquel que no volvió, ni vuelve, a la casa paterna, a Luzbel, fugitivo de Dios para nunca regresar a él.

No hay motivo, por tanto, para considerar el amor a sí mismo en Ganivet como egoísmo en sentido corriente, pero tampoco para identificar plenamente ese amor a sí mismo con un principio de "Eros" autocreador. En Pedro Mártir, que es el personaje que sustenta esa idea de la autocreación del alma, no hay alegría, energía ni fe de creador. El escultor se aparta de la familia para ir no sabe adónde, a sufrir sin nadie, a esculpir su alma a fuerza de renuncias y tormentos. Cuando vuelve —porque, a pesar del Luzbel que no vuelve, Pedro Mártir vuelve, si bien para morir— se halla poseído de un profundo desengaño de todo y no tiene ya fuerzas más que para morir adorando a su alma. El fantasma de Cecilia, que quiere darle la luz de la fe, sólo encuentra a un demente ensimismado que blasfema y aspira a escalar los cielos con "las alas del corazón" (II, 819), negándose una y otra vez a doblegarse a Dios y a abrazar la fe. El alma con tanto esfuerzo y tanto dolor "creada", la fe nunca tenida y siempre añorada, el ideal nunca poseído y siempre buscado, resultan identificarse, al final de la tragedia, con la muerte:

¡Alma! ¡Mi hija!... ¡El ideal!...
¡La fe!... ¡Mi obra maestra!
¡La muerte! La muerte fría...
viene... la muerte de piedra... (II, 821.)

¿Puede llamarse amor autocreativo a un impulso que no sabe adónde lleva y que sólo es apto para prolongar la vida del alma en el dolor y en la renunciación hasta lograr alma, ideal, fe, todo y nada, en la muerte? Más bien parece que este amor a sí mismo encauzado hacia la obra maestra de la muerte no es otra cosa que la soberbia con-

secuente del hijo pródigo que no vuelve, un odio a Dios o amor antidivino, el pecado de Luzbel.

Y llegamos así a la cima de la tragedia humana de Angel Ganivet. Desechado el humanitarismo como ideal que sólo puede contentar a quienes, filantrópica y democráticamente, rinden adoración al progreso civilizador, Ganivet busca, inspirado en un amor espiritual que abarca en sí todas las formas que corrientemente definen el efecto entre hombre y hombre (amor carnal, amistad, caridad humana), un amor más alto, la caridad entera. Porque el precepto caritativo no está completo si sólo se define como amor al otro. Su texto íntegro reza así: Amarás a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a ti mismo. Mas lo que Pío Cid no puede, lo que Ganivet no puede, es amar a Dios, ni ¿cómo podría amarle sin creer en él? De ahí su eterna insatisfacción.

En dos ocasiones afirma Pío Cid, en los *Trabajos,* que en la vida hay algo más grande que el amor, pero es curiosa la contradicción de estos dos asertos. El primero, pronunciado cuando todavía el amor de Martina no ha abierto el alma del protagonista al poder de la caridad, es éste: "Yo no soy enemigo del amor; pero sé que hay en el mundo algo más grande que el amor, y por este algo es por lo que yo vivo; y porque presentía que el amor sería un obstáculo en mi vida, lo sacrifiqué tiempo ha y huyo de él, y huiré mientras el cuerpo me haga sombra" (II, 77). La segunda afirmación se encuentra hacia el final de la novela. La Duquesa de Almadura, mujer discreta, pero enferma de frivolidad, pregunta al preceptor de su hijo: "De suerte que para usted lo primero en el mundo, casi lo único, es el amor." A lo que responde Pío Cid: "Hay algo más grande; pero para llegar a ello no hay más camino que el amor. El mejor amor es el espiritual, y si éste no basta, el amor corpóreo. Hay semillas que sólo germinan en hoyas muy abrigadas, y casi todos los hombres son semillas así" (II, 554). Pero ¿qué es esto superior al amor? ¿La fe? ¿Las creaciones del espíritu humano? ¿La muerte?

El hecho es que Pío Cid, en los *Trabajos,* y Angel Ganivet, en el período de su vida a que esta novela autobiográfica corresponde, no poseía la fe, ni había creado nada en que poder descansar satisfecho, ni por supuesto había hecho otra cosa que entrever lejanamente la posibilidad de la muerte voluntaria. El sentido de su vida se cifraba entonces en el ejercicio de la caridad. Pero, aparte ya los fracasos continuos de sus obras caritativas, ¿podía calmar la caridad humana, amputada de fe y amor divino, la inquietud de su alma?

Pío Cid habla con Consuelo, joven piadosa con la que sostiene a

menudo diálogos místico-platónicos. "El único sentimiento que yo soy capaz de sentir —le confiesa— es el amor, y lo siento por cuantas personas conozco. Si la fraternidad humana estuviera en todos los corazones, sólo existiría el amor más o menos vehemente, según la intimidad de las relaciones, pero sin que pudiera hallarse diferencia esencial entre el amor que inspira el pobre mendigo que va por la calle pidiendo limosna y el que se tiene a la mujer que es madre de nuestros hijos." "Ese es el ideal cristiano", interrúmpele entonces la muchacha. "Diga usted mejor", observa Pío Cid, "que es el ideal humano, y que es un ideal fácil de conseguir" (II, 211-12).

Queda así bien claro que Pío Cid no acertaba a dar a la caridad una finalidad supramundana. Y que ello era así resulta patente en un poema muy hermoso inserto hacia el final de la novela. En él, Pío Cid recita como un sonámbulo un profundo y sincero lamento. Es este poema una verdadera elegía del amor divino. El poeta conoce el amor de los hombres, el amor de la madre a su hijo, el del amante no correspondido, el amor natural recíproco y fecundo, el amor intelectual a las ideas, mas todos estos amores aguardan el sol de otro amor, del amor divino que él vislumbra y no posee. Y este amor divino es consuelo y luz del creyente, ardiente corazón que rige el universo, luz de los cielos, espejo donde el humano amor se refleja, éxtasis sublime y perpetuo de la mente, fuego sagrado de la idea creadora. Así suplica la última estrofa del poema:

¡Oh amor divino, ten de mí piedad,
muestra tu caridad
con el que en tierra se postró de hinojos;
rompe esta oscuridad,
haz que un rayo del Cielo abra mis ojos! (II, 573.)

Pongamos aquí un blanco, una pausa larga. Pío Cid fracasó por el camino del amor humano. Y ahora, al cabo de ese silencio, le hallamos en plena ejecución de ese trabajo último, de esa empresa final, consistente en realizar aquello que Pío Cid declaraba ser más grande que el amor.

Schopenhauer afirma que así como no hay más que tres móviles de obrar: egoísmo, maldad y compasión, así los motivos que impulsan al hombre sólo pueden ser estos tres: el bien propio, el daño ajeno, el bien ajeno (10). ¿Pero no hay también quien obra en daño propio, para su mal? Tal es el caso de Pedro Mártir, cuya aspiración es ésta:

---

(10) A. Schopenhauer, *Grudprobleme der Ethik (Sämmtliche Werke,* Leipzig, Reclam, s. a., III, p. 607 y ss.).

Ser de mi alma creador,
crear un alma inmortal
en mi alma terrenal,
ser yo mi propio escultor
con el cincel del dolor;
solo, sin Dios, esto fué
lo que en mis sueños soñé... (II, 810.)

Modelar el alma propia con el cincel del dolor para disponerla a entrar purificada en la órbita de Dios es la finalidad del asceta. Pero así como Pío Cid interpretaba la caridad como ideal humano, no como ideal cristiano, así Pedro Mártir concibe el ascetismo como ascetismo terrenal, sin más allá redentor. Y es que en el alma de Ganivet se había operado una reacción impresionante. Incapaz de encontrar el amor divino a través del humano, dió la fe por perdida. Pero ¿qué solución cabe cuando fallan la fe, la caridad y la esperanza? Sólo una de estas tres: o la indiferencia escéptica, o la deificación soberbia de sí mismo, o el suicidio.

Necesitado de un sí o de un no, incapaz de prolongar la existencia sin esperanza, Ganivet adopta la solución afirmativa: intentar él mismo la acción divina, hacer de su alma el único dios. Esto podrá apellidarse "eros autocreador" si se quiere, pero ni el "eros", más bien egoísta que egotista, ni la "autocreación", que ya hemos visto que en el caso de Ganivet es más bien una "autodestrucción", ni uno ni otro término tienen la precisión suficiente. Apelemos a la terminología moral. Este pecado se llama soberbia.

Oigamos lo que dice San Juan Clímaco en el libro de la *Escala espiritual,* puesto en prosa castellana por Fray Luis de Granada, del que tanto gustaba Ganivet: "El principio de la soberbia es el fin de la vanagloria, el medio es menospreciado de los prójimos, y la jactancia de sus virtudes, estimación de sí mismo y odio de la reprehensión. Mas el fin della es negación del ayuda divina, y confianza en sus propias fuerzas, y espíritu y obras de demonio" (11). Y poco más adelante: "... los dos primeros males (es decir, la vanagloria y el menosprecio de los otros) algunas veces los pudieron curar los hombres; mas el tercero, que es negar el ayuda de Dios..., Él es el que lo puede curar" (12). Y comparemos estas frases, llenas de esa dulce ingenuidad de las obras de devoción, hoy tan olvidadas, con estas palabras de Cecilia, no menos ingenuas, como salidas del pecho de cualquier esposa pía:

¡Insensato! No comprendes
en tu orgullo desmedido

(11) Fray Luis de Granada, *Obras,* tomo XII. Madrid, 1906; p. 325.
(12) Idem, ibídem, p. 326.

que Satán te ha sugerido
esa creación que pretendes...

(II, 753.)

Hay hombres desventurados
que, por su sino fatal,
por los caminos del mal
van, sin saber, arrastrados
... ...
A éstos Dios también les culpa,
pero puede perdonarles,
porque, amoroso, al juzgarles
ve un motivo de disculpa.
Mas de hombres de claro juicio,
de voluntad poderosa,
que con jactancia orgullosa
se lanzan al precipicio...
de éstos Dios nunca se apena,
con ellos es implacable,
y con fallo inexorable
al infierno los condena.

(II, 760-1.)

No "Eros" autocreador y "Caritas" cristiana, por tanto, sino impulso prometeico, soberbia satánica, de un lado, y humanitarismo y caridad como ideal humano, de otro. Angel Ganivet, o Pío Cid, o Pedro Mártir arrancan del cero de la incredulidad en busca de un sentido del vivir. Las diversas etapas de esta búsqueda se llaman: humanitarismo, caridad, deificación del yo. El ideal humanitario se estrella por la desconfianza en los presuntos bienes del progreso civilizador, desconfianza tan típica de aquel fin de siglo como típico fué su extremo opuesto, el progresismo. El ideal caritativo fracasa por su falta de signo divino y por el predominio que alcanza en Ganivet la aspiración a la justicia por sobre la verdadera y profunda "con-dolencia" (Pío Cid rara vez se duele del dolor de los demás, lo que le mueve es un afán de hacerlo desaparecer para que la justicia quede restablecida). Ansioso de llegar, por fin, a la conquista de la fe, el hombre desafía a Dios y se convierte él mismo en hacedor único de su alma. Pero esta creación, y el ideal, y la fe, la fe en su nuevo dios inmanente, sólo se logran y concluyen en la muerte: en la muerte simbólica del escultor, dentro del drama, y tal vez en el suicidio de Angel Ganivet, dentro de la vida real.

He aquí, pues, en las obras de autoanálisis psíquico de Ganivet (no en aquellas otras en que supo brindar a su ciudad natal, Granada, y a su patria, España, soluciones esperanzadas que no encontró nunca para sí propio), he aquí, digo, en estas obras de disección espiritual, la historia de un desvarío, de un fracaso, Pero a este fracaso, ¿quién podría negarle grandeza? Y ya decía Nietzsche que no conocía mejor

finalidad para la vida que sucumbir en algún empeño grande e imposible (13).

La obra de Angel Ganivet tiene un valor triple: literario, cultural y personal. Su actitud crítica respecto a España y su combate íntimo entre la voluntad como ideal salvador y el escepticismo como fondo ineluctable de su conciencia en crisis le dan derecho a presidir la generación del 98 en calidad de iniciador (no, como suele repetirse, de mero precursor). Así como la lírica española del siglo XX tiene sus raíces decimonónicas en Bécquer, el ensayo español de nuestro siglo hunde las suyas en el ejemplo de los ochocentistas Larra y Ganivet, y el protagonista de las novelas de éste, Pío Cid, es patrón indudable de los héroes de las novelas primeras de Azorín y Baroja: la misma simbiosis de voluntarismo nietzscheano, abulia ancestral-ambiental y escepticismo moderno podemos sorprender en uno y otros. Por otra parte, situado Ganivet en el tránsito del positivismo científico y del naturalismo literario hacia el idealismo, el simbolismo y la absorbente preocupación psicologista, su pensamiento sincero siempre, pero acaso nunca maduro, se precipita por estas últimas pendientes: el alma, en él, domina, desquicia y casi borra al mundo. De aquí que su caso venga a importarnos, sobre todo y a fin de cuentas, como testamento de una aventura espiritual ambiciosa y fracasada. Y la historia de este fracaso no es ejemplo intempestivo en un mundo como el nuestro, cada vez más cerrado a la trascendencia divina y más orgulloso de la autarquía de lo humano.

---

(13) "Ich weiss keinen besseren Lebenszweck, als am Grossen und Unmöglichen, animae magnae prodigus, zu Grunde zu gehen." F. NIETZSCHE, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, II, 9.

Gonzalo Sobejano.
MUNICH (Alemania).

LA MUERTE OLVIDADA

POR

MANUEL VALLDEPERES

> Este vivir, que es el vivir desnudo,
> ¿no es acaso la vida de la muerte?
>
> MIGUEL DE UNAMUNO.

ALMA ILUMINADA

Estar solo no es estar con el alma
rendida. No.
Estar
solo es vivir en sí
la verdad impaciente
y desmedida del alma: amar.
Amar esa verdad
que se nos hace imposible —verdad
poseída— y leve.
¿Levedad de canción
o levedad de sueño?
La dulce levedad que nos resguarda
de la muerte en olvido.
Estar solo es estar
con el alma —feliz— iluminada.
Eso: ver nada más
lo que nadie vería a nuestro lado.
—Muerte, ¿estás cerca de mí o lejos?
A tu ausencia mi alma
se confía.
Pero no temo nada.
¡Un destino visible me trasciende!

VIDA INTERIOR

Vida interior, más allá de la muerte:
de la muerte olvidada.

Igual que ayer, ahora
vivo.
Interminable
la vida se me escapa.
Esta vida exterior
que me da vida.
No.
¡La otra vida mía!
—Porque es verdad que soy
a pesar de la muerte:
de la muerte olvidada.
Es la vida interior la que me alienta,
la que revela en mí
el gran secreto de vivir la vida
en soledad y angustia,
ajeno a la soberbia de la muerte.
¿Morir?
¿Vivir?
¿Soñar?
¡Desvelar el destino!
Saber a qué nos ata la palabra,
a qué consciente amor
nos conduce el camino.
Porque vivir es eso:
una palabra en vilo,
una entrega, un correr
de la sangre por las venas...
Es querer
y querer ahondando lejanías.
Un recuerdo sin fin
y un ser para sí mismo.
Ver el abismo tierno con los ojos
y desnudar la esencia
de la muerte olvidada.
¡Inefable secreto!

PALABRA TRASCENDIDA

Creo en Ella, no en mí.
Y creo en la palabra trascendida
de Dios. Creo en la muerte.
Amo la soledad y amo la angustia,
porque el dolor es Ella.
No sé quién es, la ignoro;
pero Ella vive en mí, como la muerte,
porque es mi fe, mi vida.

HERMANA DE LA SOMBRA

Eres presencia en mí,
hermana de la sombra.
Sé que no tienes nombre
con el que pueda atarte a mi memoria,
pero sé que estás hecha
con todas las virtudes
de la muerte olvidada.
¿Si he de creer que creo
—y creo que te tengo
en honda soledad aprisionada—,
por qué penar, si puedo
hacer de ti mi vida?
Nada espero de ti,
porque de ti me viene
el ansia de vivir
y hasta la vida misma.
El rostro indefinido que me anuncia
a la muerte olvidada
—que la muerte es presencia
en esta ausencia tuya—,
es un fluir mental
—¿un secreto tal vez?—
émulo de lo eterno.
Larga ruta de sombras

que colma de verdades
soñadas las verdades poseídas.
Es el amor que regresa a sí mismo.
Dulce muerte olvidada,
hermana de la sombra,
eres —¡al fin!— un horizonte cierto.

LA GRACIA DADA

Es la muerte inicial,
sí.
¡La muerte olvidada!
La muerte que nos viene
como una gracia dada por el cielo
para que el cielo viva
—Dios— en nuestra palabra.
Quien agoniza, vive.
Y por eso —quizá—
yo vivo agonizando.
Con la agonía dada
a un existir que en persistir no duda.
¿Quién oye mi canto?

MUERTE DESVELADA

¡Oh muerte desvelada,
que vives recelosa
y en olvido!
¿No podrías
abrir surcos de amor en tu camino
y detenerte en ellos?
Tu piadoso rescate pide el hombre
desde su soledad.
Yo también estoy solo,
atenazado a quien me dió la vida,
pero prendido a la palabra de Ella.
Tú, sólo tú puedes

dar vida a nuestra vida solitaria.
Esto pido de ti:
que en medio de las sombras
en que has sumido al hombre,
disuelvas, si es posible, tu impiedad
y nos entregues tu arrepentimiento.
¡Oh muerte cautelosa!
Si has de vivir olvidada, sumida
en el dolor de tanta muerte injusta,
contéstame:
—¿Por qué
no mides el latido
de mi corazón? ¿Es
que mi canción es ya
alma fuera del alma?
¿Por qué, Señor, tanto esperar en vano?
Ni la muerte olvidada
desciende ya al abismo de mis ojos
para que vea en ella
a Ella: ¡Mi universo!

VIDA ESTREMECIDA

Sin ti —Tú—, ¿qué sería?
Desconozco tu forma material,
tu atmósfera, tu luz;
pero sé que me arropa tu silencio.
¿Algo más? No. ¿Qué más se necesita
para vivir en estremecimiento
sobre el fervor inmenso
de la muerte olvidada?

Manuel Valldeperes.
CIUDAD TRUJILLO (R. Dominicana).

MECENAZGO E INDEPENDENCIA INTELECTUAL

POR

LUIS FARRÉ

> "Toda la vida es servidumbre. Hay que acostumbrarse, por lo tanto, a la condición propia y, sin quejarse de ella lo más mínimo, aprovechar la comodidad que se tenga alrededor; nada hay tan acerbo en que no encuentre consuelo un ánimo ecuánime." (SÉNECA, *De tranquillitate animi,* X, 4.)

Crisipo, estoico de la decadencia romana, cuando la escuela a que pertenecía se apartaba del rigor que le impusieron Zenón y sus inmediatos discípulos, abandonaba la independencia de ánimo y el voluntario apartamiento que les caracterizaba, al reconocer y aprobar tres formas de ganarse honestamente la vida: la enseñanza, cortejar a los ricos y servir a los príncipes y al Estado. Los espíritus más exquisitos de Roma, quizá muy a su pesar, tuvieron que someterse, casi sin excepción, a esta especie de servidumbre, a fin de poderse dedicar, sin agobios económicos, a su vocación literaria. En su condición de clientes o protegidos, obligados a acompañar a su señor al foro, a escuchar y tal vez aplaudir sus insípidos discursos y, al verse constreñidos a dedicarle, en ditirambos matizados de extremados elogios sus composiciones, dábanse cuenta que no sonarían a plena sinceridad disertaciones morales o filosóficas que invitaran al retraimiento o a la perfección espiritual, sin importárseles del mundo y sus señores. Las prédicas morales podían parecer más adecuadas en hombres favorecidos por la fortuna que, caso de practicar el sometimiento, nunca era en forma tan explícita. Pertenecían estos lujos a hombres como Cicerón y Séneca, a pesar de que el primero oscilaba en política, cautamente, entre César y Pompeyo, y no dudó el segundo en prestarse a los caprichos de Nerón.

Pero en Roma apenas si un solo poeta pudo librarse de ir a la zaga de un poderoso. Necesitaban su pan y su techo. Si se hubieran resistido, si quizá como Diógenes el Cínico o Zenón el Estoico, hubieran preferido gozar a solas de su independencia y de las ideas con que se regocijaban mentalmente, ¿podría el mundo hoy gozar la lectura del poeta *De rerum natura,* de la *Eneida,* de los versos incomparables de Horacio y de los epigramas de Marcial, para no citar sino a unos

pocos? Es casi seguro que no; su vocación, que era intensa, hubiera muerto o desfallecido ante las urgencias de la vida material.

* * *

Cuando se advierte una peculiaridad en la literatura latina, el primer interrogante que nos formulamos es éste: ¿se trata, quizá, de una herencia griega? ¿O, en este caso, en qué forma los griegos practicaron el mecenazgo? Naturalmente, percibimos trazas e indicios en los poetas griegos, aunque no excesivos; y, sobre todo, no comprobamos la persistencia en querer cobijarse bajo la capa generosa de un hombre a quien se ofrece, como en rendido homenaje, todas o casi todas las producciones del intelecto.

No atribuyamos, sin embargo, esta abstinencia helena a limpia virtud de independencia intelectual. No precisaban la mayoría de los poetas griegos de rodrigones económicos; poseían suficientes bienes familiares o se los conquistaban con su propio trabajo. Libres de premuras materiales, podían escribir sin sumisiones de esta índole, aunque no dejan de notarse algunas en el más grande de los líricos griegos: en Píndaro, excusables en gran parte por el entusiasmo que le inspiran los vencedores olímpicos.

Además, y esto sí que cabe destacarlo en elogio de la cultura griega, la intelectualidad y la sabiduría eran apreciadas por sus propios valores internos. Aun antes de que Sócrates loara la sabiduría, conceptos que tan brillantemente desarrollarían Platón y Aristóteles, los helenos se inclinaban reverentes ante toda obra cultural; respetaban la independencia y las ideas de sus pensadores; no existía un peligro serio de persecución o de malestar. Incluso les era factible a los poetas, en un exceso de licencia literaria, ironizar de tal forma con las personas, que, como lo hiciera Arquiloco con Lyambés y una de sus hijas, las redujera a una desesperación tan extrema que, según una tradición, se ahorcaron para escapar al ridículo. No es de extrañar que se atrevieran con los seres humanos, cuando tan poco respetuosos eran con los inmortales. Ejemplo único el de Grecia, sobre todo en su época clásica, en que era permitido, sin peligro de persecución ninguna, que Eurípides y Aristófanes se burlaran de los dioses, y que el último atacara, con nula consideración, a los más grandes trágicos y a filósofos muy venerados, como Sócrates.

Lo dicho es sólo introductorio para comprender mejor a los poetas latinos, y también para restar importancia, por el conocimiento de las diversas circunstancias que condicionaban sus respectivas sociedades al sentimiento de menosprecio que pudiera nacer en nosotros por la actitud de aparente adulación que notamos en los hombres del La-

cio. Eran, tanto la griega como la latina, sociedades de clases; mucho más cerrada la primera que la segunda. Platón en su *República* y Aristóteles en la *Política* nos describen un proyecto de organización social tan ordenada que los grupos humanos están irremisiblemente, desde su nacimiento, como obligados a mantenerse dentro de un determinado estamento social. Es uno de los aspectos de la armonía, en que insisten aquí y en otras partes, en sus sistemas filosóficos. Fueron filósofos posteriores, Epicuro y Zenón, quienes romperían estos moldes; precisamente los que ejercieron más destacada influencia en la sociedad latina.

La dedicación a las letras entre los griegos era una tarea que sólo podían adoptar los que disponían de tiempo para el ocio, esto es, que estaban libres de urgencias materiales; alternativas de descanso que se imponían los hombres de armas, los gobernantes e incluso algunos artesanos. Es la *vita otiosa,* codiciado descanso de que nos hablan frecuentemente filósofos y poetas latinos. "Constituía un privilegio de los aristócratas. El simple hecho de dedicarse a las letras era ya un indicio de aristocracia, no sólo en un sentido moral, en cuanto importa el desarrollo de las más elevadas facultades, sino también de clase. Al siervo, al esclavo o al bárbaro, según Aristóteles, o al que no pertenecía a la clase selecta de los filósofos, según Platón, no se le reconocía capacidad ni se le otorgaba facilidad ninguna para que se dedicara a la especulación mental. El epicureísmo y, principalmente, el estoicismo, de escasa influencia en Grecia, pero que constituyen como el alma de la intelectualidad romana, cambiaron esta actitud. El plebeyo e incluso el esclavo pueden, con idénticos derechos que el noble, aspirar a destacarse como adictos a las letras. El pedagogo, adoctrinador de los hijos de los *quirites,* era ordinariamente un esclavo, quien a veces, por su elevada cultura, como Epicteto, lograba ascender a liberto. Doctrinariamente estos procedimientos se insinúan en Cicerón, y Séneca los defiende abiertamente. Una democracia en germen, preparatoria a la cálida aceptación del Cristianismo, se apoderaba de las mentes más distinguidas de Roma.

Sin embargo, quedaba todavía un residuo de la antigua *sjolé* griega. Dedicarse a las letras era una especie de ocio que, aparentemente, no podía practicarse sin una aristocracia propia o proteccional. Algo análogo a lo que observamos en la Edad Media y en el Renacimiento, épocas en que apenas si se publica libro ninguno, sin que lo preceda una dedicatoria melosa y adulatoria a un aristócrata o príncipe secular o eclesiástico. El concepto de clase, basado en la herencia o en el prestigio bélico o político, obraba en la subconsciencia de los poetas latinos. Arrimaban sus escritos a una grandeza mundanal y externa, quizá cre-

yendo que así los prestigiaban mejor, al mismo tiempo que se beneficiaban económicamente a sí mismos. Naturalmente esto exigía cierta dosis de adulación que malea a veces las líricas inspiraciones de un Horacio, e incluso la independencia de criterio de Lucrecio. Se precisa poseer un espíritu muy sutil y delicado para rechazar tales elogios, generalmente ausente de las personas que juzgan de la grandeza solamente por su brillo externo y que se encuentran en condiciones de poderla disfrutar, enceguecidos por el constante aplauso de la plebe para no aceptar y dejar de fomentar con regalos la alabanza fácil de personas intelectualmente mejor dotadas que ellos.

Intentemos también otra explicación. El literato griego era más andariego que el latino. A pesar de que el máximo centro cultural de Grecia era Atenas, descollaban también otras ciudades. Los filósofos y escritores helenos pasaban largas temporadas en el exterior, quizá en lejanas tierras, o se asentaba definitivamente fuera de aquella metrópoli de la ciencia y del arte. Había muy poco de ateniense en Safo y Píndaro; Aristóteles mismo, aunque morador temporalmente de Atenas, no ocultaba su antipatía macedónica por esta ciudad. Ante todo, eran griegos más que atenienses. Para los latinos, en cambio, existía una sola ciudad donde pudieran destacarse intelectual o literariamente: Roma. Roma era la cabeza del imperio; Roma distinguía la ciudadanía privilegiada; para sobresalir en algo, antes que todo había que ser ciudadano romano, por nacimiento, derecho o adopción. Y a la *Urbs,* por antonomasia, se dirigían desde cualquier parte del Imperio. para que sus dones intelectuales lograran reconocimiento y progresivo desarrollo. A Roma viajaban, desde la remota España, Quintiliano, Marcial y Séneca; en Roma, la bulliciosa y engreída, buscó refugio, desde la Magna Grecia, un carácter misántropo y retraído como Lucrecio. Todo hombre de ambiciones y aspiraciones, fueran de la índole que fueran, y por mucho que repugnara a su carácter, debía acudir a Roma.

Roma estaba congestionada de escritores de toda índole. No era fácil distinguirse entre la multitud de ambiciosos, dispuestos a triunfar cayera quien cayera y sin mirar en los medios. Horacio regresaba presuroso de su retiro en la Campiña, para atender al éxito de sus libros y quizá para hacer frente a una deshonesta competencia; Ovidio, en el destierro de Ponto Euxino, escribe *Tristia,* lacerados sus sentimientos por no poder morar en Roma; el mismo Marcial, que después de una larga permanencia en la ciudad, y quizá fastidiado por no haber logrado el éxito que esperaba, se retirara a su pago de la España Tarraconense, Bilbilis, desde ahí suspira nuevamente por Roma. Para

el escritor latino, historiador, poeta o filósofo, sólo hay una ciudad que le ofrezca oportunidades.

Es cierto que allí era factible encontrar mentalidades que los comprendieran; pero también la competencia era grande y no siempre real. Las letras no daban para vivir, aunque prestigiaran, excepto que se conquistara la generosidad de algún protector que gratificara los versos La cultura, este exquisito don del espíritu, no había sido otorgado a los hombres prominentes del Imperio Romano. Vivían abocados a la exterioridad, a la ampliación de sus fronteras. En la disputa entre Esquines y Demóstenes se inclinarían de seguro por el primero, representante de la rapacidad macedónica, y no por el segundo, defensor de la dignidad helénica. Incluso Virgilio, no sabemos si por orgullo de romano o por reconocimiento patriótico a una triste realidad, les decía: "*Tu regere imperio populos, Romane, memento...*" (1). Aquel pueblo de entumecida mentalidad para comprender sutilezas filosóficas o poéticas se hubiera mostrado indiferente, fastidiado y quizá insultado, si alguien intentara renovar las gestas de los rapsodas que deambulaban por las ciudades de Grecia, de la Grecia madre y colonial, ofreciendo recitales filosóficos y poéticos, cantados según el ritmo, acentuación y melodía de los exámetros. El pueblo romano se entusiasmaba en el circo, en las luchas con los gladiadores, gustaba de las hecatombes y, sobre todo, aplaudía los desfiles marciales, cuando el general triunfante, desde el campo de Marte, entraba en Roma para ser coronado. No existía ambiente propicio para el poeta latino, sino en reducidos círculos.

La esperanza del poeta era el protector: dar con el personaje que regular u ocasionalmente lo gratificara; un hombre superior al vulgo, para apreciarlo y remunerarlo, aunque fuera para propia vanagloria. De ahí el que se apretujaran para acercarse a las puertas de los poderosos, *potentiorum limina* (2), como dice Horacio. El protector no sólo era el hombre que prestigiaba, por la nobleza de la sangre o de hechos bélicos o políticos, sino también la mano benéfica que, materialmente, permitía vivir al poeta. Constituía, para decirlo en términos bruscos, la solución a las angustias económicas. Debía conservárselo, mantenerlo propicio, reavivar su generosidad con elogios bien versificados, cuando olvidadizo no atendía a las necesidades materiales del poeta: una mención de un poema didáctico, en una poesía lírica, tal vez el juego de un epigrama, o, quizá, cuando se quería o se sentía necesidad de estrujar generosamente aquella generosidad, un *Maecenas atavis* (3)

---

(1) Virgilio, *Aeneida*, VI, 850, "Acuérdate, oh Romano, que estás destinado a gobernar a los pueblos".
(2) Horacio, *Epodon Liber II*, 7, "los umbrales de los poderosos".
(3) Horacio, *Odae*, Liber I, 1.

horaciano. La mayoría de los poetas latinos precisaban del protector como el ama de casa necesita de una despensa bien provista.

Constituían la razón externa de su vivir. Como escritor únicamente en Roma se podía esperar fama y prestigio; pero en esta ciudad no sólo debía hacer frente a la competencia, sino encontrar una solución adecuada que no le restara tiempo a su vocación intelectual y que le proporcionara lo suficiente para no sufrir angustias. El hallazgo no era fácil; pero si el hado lo favorecía, no tenían que ahorrarse esfuerzos para conservarlo. No sabemos quién era, tal vez un pobre y hambriento poeta, el que se acercó a Horacio y se empeñaba en acompañarlo, para que lo presentara a Mecenas. La terquedad del aspirante a cliente está maravillosamente descrita en la sátira *Ibam forte via sacra* (4), pero Horacio es aquí el feliz, el protegido, quien pudo regalarnos, gracias a esta protección, sus versos inmortales; el otro, quizá era también un buen poeta, reducido a mendigar su sostén en las tabernas de extramuros, capaz de crear exquisitos poemas en un ambiente más propicio, que nunca pudo lograr. Con razón pudo decir Juvenal:

Nil habet infelix paupertas durius in se
quam quod ridiculos homines facit (5).

Nos resulta fácil indicar la mayoría de los protectores para los poetas más distinguidos: Memnio lo fué de Lucrecio; Catulo se protegió con Cicerón; Tibulo recibió dones de Mesala; Horacio y Virgilio fueron generosamente estimulados por Mecenas y también por César, y Marcial, el epigramista español, acumulaba cuantos podía para asegurarse seguros y bien crecidos ingresos. Esta es una realidad externa; pero no nos precipitemos a conclusiones sobre la posible desviación a su independencia que el proteccionismo les hubiera podido imponer. La literatura latina no era un continuo mover del incensario para arrancar dones a los dioses terrenos. Estudiada más de cerca, podemos deducir óptimas lecciones, incluso de independencia, que, por cierto, no abundan en nuestro siglo en que el escritor no se ve urgido por estas necesidades.

* * *

Los temas preferidos por los poetas tal vez podrían clasificarse bajo estos tres tópicos: patria, amor, naturaleza. Diversidad en el tono y matices muy diferentes de interpretación nos indican épocas y literaturas; pero la coincidencia es bastante general. Son escasos los que

(4) Horacio, *Saturum Liber I*, IX, "Por acaso iba por la vía sacra".
(5) Juvenal, *Satura III*, "Lo más duro que tiene la infeliz pobreza es que hace a los hombres ridículos".

se apartaron de estos tópicos. Entre los latinos una excepción magnífica es Lucrecio, quien, en su poema *De rerum natura,* expone un sistema filosófico como medio para liberar al hombre; pero, por sus propósitos, el poema se podría incluir entre las composiciones de finalidades humanísticas; en resumidas cuentas, de amor a la especie humana y admiración a la naturaleza. Los poemas didácticos, por ejemplo, la *Epistula ad Pisones,* de Horacio, sólo en escasos versos los consideraríamos obra poética. En los latinos, especialmente en los más destacados, como Lucrecio, Horacio y Virgilio, se notan además permanentes efluvios filosóficos, predominantemente epicúreos o estoicos, que delatan el fondo cultural e intelectual del poeta.

La patria para los latinos es Roma, su imperio, sus glorias militares. La ciudad los había cautivado, por convicción o por convencionalismo, aunque ningún poeta digno de mención nació dentro de sus muros. A pesar de su fidelidad a Roma, como centro político, no siempre se consideraban obligados a tratar con miramientos a aquellos que temporariamente tenían las riendas del poder. Catulo se toma la libertad de satirizar, no ya sólo a César como gobernante, sino de poner al descubierto sus costumbres privadas (6). Diverso de la multitud que se esforzaba en grangearse sus favores, el poeta se singularizaba al decir: "No tengo, oh, César, el menor deseo de agradarte, ni saber si eres blanco o negro" (7). Pero, probablemente, este joven poeta, más aficionado a las gratas lides amorosas que a la política, escribía así bajo la influencia de Cicerón, adversario de César en la lucha que éste sostuvo con Pompeyo. Fué también otro poeta, Ovidio, preferentemente aficionado a lo mitológico y amoroso, quien se atrevió a agraviar a César, debiendo sufrir por ello el destierro de Ponto Euxino. Pero, una vez en el destierro, *Quid melius Roma? Scythico quid frigore peius?* (8), para reconquistarse los favores de César y con la esperanza de que se le dejara volver a la capital del Imperio, se excedió en elogios (9).

Marcial era menos afecto a Roma; su espíritu burlón y satírico no podía tomar en serio la dignidad de los Césares y el brillo imperial; pero, naturalmente, no se estableció en Roma para arrastrar una vida miserable en las tabernas de extramuros. Elogia al emperador de turno; sabe ser cauto, especialmente bajo Nerón, cuando comprueba que los españoles no son bien mirados. Sin embargo, incidentalmente, pasada la época de esplendor o sobrevenida la muerte del gobernador, se permite ciertas burlas. Pero no va más allá; no estaba en su carácter adoptar

(6) Catulo, *Carmina LIV*, LVII.
(7) Catulo, *Carmen XCIII.*
(8) Virgilio, *Ex ponto, I,* 3, 37, "¿Qué hay mejor que Roma? Por el frío, ¿qué es peor que la Escitia?"
(9) Véase, por ejemplo, Ovidio, *Ex Ponto II,* VIII.

una actitud filosófica o moral que turbara su tranquilidad o le fastidiara con posibles persecuciones. Encuentra difícil que en Roma se viva decentemente. Pregunta a Sexto:

Quae te causa trahit vel quae fiducia Roman,
Sexte? Quid aut speras o petis inde? Refer (10).

Luego de descartar que llegue a ser orador como Cicerón o poeta a la altura de Ovidio o Virgilio, le dice:

Si bonus es, casu vivere, Sexte, potes (11).

Por la misma época, otro poeta, Juvenal, no callaba su desengaño de Roma al decir *Omnia Romae cum pretio* (12), ciudad donde es mayor la sed de la fama que de la virtud (13). Tengamos, sin embargo, en cuenta, que estos autores escribían en una época de decadencia en todos los órdenes: político, literario y religioso.

Referente a la relación del poeta con los políticos no eran mejores ni peores que las de los literatos de generaciones posteriores. Observaban las cautelas que se impone toda persona que, sin ser específicamente un político ideológico, no quiere exponerse a inútiles y fastidiosas molestias. Tal vez el protector los mantenía dentro de la tendencia política a que pertenecía. Así procederían Virgilio y Horacio para complacer a Mecenas. En cuanto a Lucrecio es difícil deducir sus simpatías políticas por la lectura del *De rerum natura.* Tengamos, sin embargo, en cuenta que a la mayoría de estos poetas, por la índole de sus poesías, escasas oportunidades se les ofrecía para manifestarse en pro o en contra de una determinada tendencia. Sus temas preferidos eran el amor, la naturaleza o motivos mitológicos que se reducen a los primeros. En cuanto a la patria, como en la *Eneida,* era un tópico que podía tratarse en forma genérica o histórica, mezcla de ficción o imaginación poéticas.

* * *

Los poetas latinos se daban perfecta cuenta de su condición de clientes. No eran nada que, en aquel ambiente social, tuviera un sentido humillante; se acomodaban a esta situación con toda naturalidad, sin exteriorizar repugnancias que, en definitiva, hubieran ido en contra de

---

(10) Marcial, *Epigrammata,* Liber III, XXXVIII, 1-2, "Sexto, ¿qué causa o qué esperanza te trae a Roma? ¿Qué esperas o pretendes? Dímelo".
(11) Marcial, *Epigrammata,* Liber III, XXXVIII, 14, "Si eres bueno, Sexto, por casualidad podrás vivir".
(12) Juvenal, *Satura III,* 183, "Todo en Roma tiene precio".
(13) Juvenal, *Satura X,* 140-1, "Tanto maior famae sitis est quam virtutis".

sus propios intereses. Sin embargo, estudiado más de cerca el tema, vemos cómo el poeta, en definitiva, se sentía superior intelectualmente al protector. No en comparaciones o menosprecios directos, lo que equivaldría a perder su privilegiada situación, sino con alusiones a sí mismos o al personaje que les proporcionaba un modo cómodo de vivir. Lucrecio se convierte en el maestro y adoctrinador de Memnio: "Para las lecciones que en forma de dádiva te dedico, reclamo tu atención libre de prejuicios y reposada..." (14); Virgilio se siente plácidamente superior en su condición de vate pastoril retraído a César en el estruendo de sus victorias (15); Horacio, *pauperum sanguis parentum* (16), profetiza a Mecenas su propia inmortalidad como poeta y, al exponer la vanidad de las riquezas, se gloría de que *pauperemque dives me petit* (17). Propercio exulta la poesía sobre los placeres y riquezas (18); Marcial tiene en tan poco los dones del protector, que se los ofrece para que los compre (19).

Catulo otorga escasas alusiones a sus protectores. Posiblemente no le hacían gran falta, pues gozaba de un buen pasar, sin verse obligado a mendigar ayuda ajena. Además componía versos para su satisfacción, con el propósito de expresar sentimientos rencorosos, vengativos y, principalmente, afanes amorosos o donjuanescos. El epigrama a Cicerón revela, sin embargo, en exceso sentimientos adulatorios: "Oh, tú, el más elocuente de los descendientes de Rómulo, que son, que fueron, Marco Tulio, y de los que serán en los años venideros; recibe millares de gracias de Catulo, el peor de todos los poetas; quien en tanto es el peor de todos los poetas en la medida en que tú eres el mejor de todos los patrones" (20).

El protector de Lucrecio, Memnio, no en nada merecedor de la dedicatoria del *De rerum natura*. Su epicureísmo era escaso y, por de pronto, nada fervoroso, tal como se supone debía ser entre los que admiraban las doctrinas del filósofo griego. Lucrecio, a pesar de que ensalza "a quien adornar quisiste (Venus) en otros días con tus más

---

(14) Lucrecio, *De rerum natura*, Liber I, 44.
(15) Virgilio, *Georgicon*, Liber IV, 559-65.
(16) Horacio, *Odae*, Liber II, XX, 5-6, "hijo de padres pobres".
(17) Horacio, *Odae*, Liber II, XVIII, 10-11, "a mí pobre me busca el rico".
(18) Propercio, *Elegiae*, Liber I, XIV, 4-15.
(19) Marcial, *Epigrammata*, Liber VII, XVI.
(20) Catulo, *Carmen XLIX*,

Dissertissime Romuli nepotum
Quot sunt quotque fuere, Marce Tulli,
Quotque post aliis erunt in annis,
Gratias tibi maximas Catullus
Agit pessimus omnium poeta,
Tanto pessimus omnium poeta
Quanto tu optimus omnium patronus.

nobles dones" (21), se constituye en su maestro, como ya dijimos, pues sus versos están "destinados a iluminar tu inteligencia con clara luz que te permita penetrar en las cosas ocultas" (22). Por intermedio de Memnio, Lucrecio se dirige a todos los hombres del mundo. Recibimos la impresión de que en nada influyó la posición social del protector para que el filósofo poeta callara o velara opiniones propias, incluso en hechos que eran tradición romana y que merecían el más alto respeto de los que aspiraban a usufructuar posiciones públicas, como la religión politeísta, los ritos y la vida política.

Tibulo tuvo un protector y quizá un amigo en Mesala, a quien siguió incluso en empresas diabólicas por las Galias y el Oriente. Se sentía unido a él por un profundo afecto,

Huc veniet Messalla meus, cui dulcia poma
Delia selectis detrahat arboribus (23).

más allá de la protección y ayuda que pudiera recibir. Al enfermarse en Corciria, seguro de su próxima muerte, recuerda a su madre y hermana y al protector; como muestra de gratitud por el último intenta eternizar su nombre en el epitafio que encargaba se pusiera sobre su túmulo en el supuesto de que falleciera. No obstante, por grande que fuera el afecto que sintiera por Mesala, sobre todo después de la experiencia de la enfermedad, decide alejarse de las armas y dedicarse por completo al amor y a la poesía:

Hic ego dux milesque bonus. Vos, signa tubaeque,
ite procul; cupidis vulnera ferte videris (24).

El afecto por el protector no lo turbó de tal manera que le alejara de la que era su auténtica vocación. Comprende, al igual que Catulo y Horacio, que no está destinado al efímero brillo que proporciona la carrera de las armas; prefiere dedicarse, en el retiro de su casa romana, al culto de las musas.

---

(21) Lucrecio, *De rerum natura*, Liber I, 26-27.

Tempore in omni
omnibus ornatum voluisti excellere rebus.

(22) Lucrecio, *De rerum natura*, Liber I, 144-145.

Clara tuae possim praepandere lumina mentis
res quibus occultas penitus convisere possis.

(23) Tibulo, *Carmina*, Liber I, V, 30, "Aquí vendrá mi Mesala, para quien dulces manzanas Delia arrancará de árboles selectos".

(24) Tibulo, *Carmina*, "Aquí soy yo capitán y buen soldado. Vosotras, insignias y trompetas, id lejos; mirad de herir a los que lo deseen".

El caso clásico, que se ha sustantivado para indicar el proteccionismo literario, es la ayuda que Mecenas otorgara a Horacio, Virgilio y otros vates latinos. Su casa estaba siempre abierta a los que sentían una auténtica vocación especulativa o literaria. Uno de los más favorecidos fué, sin duda, Horacio, quien, a su vez, correspondió a su protector inmortalizándolo en varias de sus odas. No se trataba sólo de agradecimiento, sino que entre Mecenas y Horacio existía una verdadera y honda amistad. Ambos, adoctrinados en las enseñanzas que los griegos nos legaron sobre esta virtud, la practican fielmente. Virgilio, nada egoísta, sirvió de intermediario entre Mecenas y Horacio. Aquél lo estimó por sus dones, sin tener en cuenta su origen humilde ni sus escasas cualidades militares. Horacio se reconoce poseedor de excelentes gracias intelectuales y sentimentales. Sabe que, en el particular, se singulariza en Roma; no le importa hablar de su origen humilde, ni de su pobreza, ni de sus escasas aficiones bélicas.

Virgilio recuerda también a Mecenas. Tal vez sus elogios sean más cordiales que los de Horacio, debido en gran parte a la índole de su carácter y quizá también a los temas que exigían sus preferencias poéticas. El vate mantuano tenía un concepto más íntimo y severo de la vida; aunque, naturalmente, no podía menos de expresar en alguna forma la gratitud que sentía por un hombre como Mecenas, en realidad no indigno de la admiración y afecto de los grandes poetas que produjo el Lacio. A él le dedica su precioso poema *Georgicon,* recordando de cuando en cuando a su protector:

O decus, o fame merito pars maxima nostrae,
Maecenas, pelagoque volans da vela patenti (25).

Nuevamente podemos afirmar que aquí en poco o en nada influye la presencia del protector, para que el poema resulte tergiversado en sus propósitos.

Y, finalmente, ya en las postrimerías del Imperio Romano, encontramos a Marcial. El epigrama le ofrecía una ocasión única para satirizar las costumbres que le parecían impropias. Audaz en sus expresiones, quizá obligado por su pobreza, establece una relación entre la generosidad y la protección:

Sint Maecenates, non derunt, Flacce, Marones
Virgiliumque tibi vel tua rura dabunt (26).

---

(25) Virgilio, *Georgicon,* Liber II, 41-42, "Oh honor, merecidamente máxima parte de nuestra fama, despliega rápidamente las velas al abierto mar".

(26) Marcial, *Epigrammata,* Liber VII, LV, 5-6, "Existan Mecenas, no faltarán, oh Flaco, Marones, y te darán un Virgilio o canciones pastoriles".

Parece que contó con la protección de Plinio el Joven, quien lo invitara a establecerse en Roma. Pero en esta ciudad no pudo tampoco encontrar la plena satisfacción que esperaba para su capacidad o su ambición. Tal vez esto lo indujo a burlarse del mecenazgo ante el fracaso de sus propósitos o la escasez de la remuneración:

Aera domi non sunt, superest hoc, Regule, solum
ut tua vendamus munera: numquid emis? (27).

---

(27) Marcial, *Epigrammata*, Liber VII, XVI, "No hay dinero en casa. Régulo, sólo nos resta vender tus regalos; ¿por ventura los compras?"

Luis Farré.
LA PLATA (Rep. Argentina).

GENOVEVA

POR

MEDARDO FRAILE

A nadie, entre las gentes que por mi profesión he conocido y han muerto ya —dijo el doctor Colomín—, recuerdo tanto como a Genoveva, y no porque se muriera sin pagarme la cuenta. Genoveva aún era joven cuando la conocí. De una familia aristocrática de Orjiva. Y, aunque menuda, tenía encanto. Pero, discúlpenme, me parece que esto ya lo he contado alguna vez.

—Continúe, doctor, se lo ruego. El señor Leyva no conoce esa historia.

—Creo que Genoveva y usted —dijo el doctor sonriendo— hubieran hecho una pareja excelente. Cuando otras veces he contado esto, se ponía usted serio y concentraba mucho su atención.

El doctor Colomín comenzó a hablar. Dos o tres moscas iban aproximándose, cada vez más, al corro de los hombres. Exploraban, volando, la calva del doctor y la del señor Leyva, que apenas se movía. Era jueves. El doctor Colomín no tenía consulta los jueves. Estaban sentados todos en la trastienda de un despacho de vinos, tranquilo y oscuro como un santuario.

—Genoveva, de joven, era una muchacha normal. Quiero decir que no tenía originalidades o rarezas que no fueran comunes a todas las muchachas. El pelo era muy rubio, pero tenía, sobre todo, unos ojos muy especiales. Grises, de una gran finura en el mirar y con un fondo, que se transparentaba, de bondad e inocencia.

—¡Los ojos de Genoveva! Siempre habla usted, doctor, de sus ojos con tanta delectación que le hubiera gustado a uno verlos.

—Eran su encanto más importante. Antes de morirse ya estaba hecha una pasita y aún tenía una gran belleza.

—Continúe, doctor.

—Bien. Genoveva tuvo una desgracia. Les hablo de tiempos en que lo que a ella le pasó constituía una desgracia; ahora, no. Se enamoró de un médico de pueblo y, aunque el dinero a ella no le sobraba, tenía unos apellidos demasiado ilustres.

—¡Y el médico tenía su carrera y la vida por delante para abrirse un camino!

—Usted es joven. Lo prueba lo que ha dicho. No conoció usted, por fortuna, esas barreras sociales infranqueables, ridículas, que redu-

cían a la nada y, lo que es peor, a la desgracia, como en este caso, los sentimientos más nobles de un ser humano.

—La historia que nos cuenta el doctor ha ocurrido ya. Es inútil su pasión, Unzueta.

—Pues bien: el médico, que fué compañero mío en el último año de la carrera y era mayor que yo, se expresaba mejor que la mayoría de los señoritos del pueblo; no se pasaba, naturalmente, el día en las tabernas y llevaba una vida correcta y seria. Amaba su profesión y supongo que, de no haber muerto, tendrá ganado un prestigio y una situación sólida.

—Y Genoveva, ¿nunca le habló de él? ¿Si aún vivía, si se habían visto en alguna ocasión, si había prosperado?

—No. Veamos. Hubo una atroz oposición por parte de su familia. Genoveva era sensible. Nunca le pasó por la cabeza desobedecer a sus padres. Los padres entonces, para bien o para mal, eran en esta vida lo primero y disponían, muchas veces cruelmente, de sus hijos y, sobre todo, del corazón de sus hijas.

—Venga un trago, doctor. Vamos a echarle aire a la vasija.

—Gracias.

Había en el suelo un botijo pequeño, blanco, y se lo fueron pasando de mano en mano. Echaba un chorrito ronroneante de vino rojo. Los ojos se entornaban enamoriscados con el ruidillo y el frescor del chorro y el blancor inocente del botijo.

—Decía —dijo el doctor— que no pudo efectuarse la boda. Genoveva se encerró en su casa. ¡Bueno!, en casa de sus padres. Las chicas de su tiempo, sus amigas, se fueron casando, y un día, ya transformada, volvió al mundo para cuidar niños ajenos y ayudar en los quehaceres de las otras casas.

—Transformada, ¿en qué sentido, doctor?

—No. No quiero decir que el recuerdo de su amor hubiera muerto. No. Se volvió hipersensible, de una dignidad extremada; guardó su tristeza, que era profunda, como pocas personas han sabido hacerlo y a veces esto le ocasionaba un leve desequilibrio lírico y tierno que sacaba lo mejor de su alma fuera y le hacía a uno quedarse atento, embebido en sus cosas.

—Aquel médico de pueblo, ¿no era usted, doctor?

—No. No era yo. Otro compañero mío, médico, y amigo, muy amigo de aquél, me traspasó esta historia que estoy contando y a Genoveva con ella. Es decir, hasta aquí nada más. Porque lo que voy a contar ahora me pertenece a mí. Yo lo observé, y les puedo asegurar que en esta continuación no hay por mi parte la menor fantasía. De verdad.

—Y si la hubiera, doctor, no importaría mucho. Lo que nos va a contar puede o no ser cierto, pero les aseguro que, a mí al menos, me parece estupendo.

—¡A ver, a ver!

—Ella vivía ya en Madrid. Una parienta suya dejó desalquilado un pisito pequeño, y Genoveva, con la rara disposición y diligencia que ponía en estas cosas, se trajo de Orjiva unos pocos muebles y unos cachivaches entrañables y se instaló en él. Entre los trebejos venían algunos cuadros y estaba con ellos Ida.

—¿Una antigua criada?

—No. Un cuadrito pequeño con la cabeza de una niña pintada a encáustica. El cuadro era bueno. Su autor, desconocido. Al menos, nunca he oído nada de Inchausti, que firmaba aquel cuadro. La niña tenía flequillo y melena corta. Su cara era sensible, delgada, pálida, aunque bajo los blancos y grises de sus mejillas se veía, prisionero, un color rosa de pocos y delicados glóbulos rojos.

—Y la niña, ¿quién era? ¿Una sobrina suya, una hermana pequeña que desapareció...? O, tal vez, ella misma...

—No. ¡Qué va! Ahora verá usted.

—Sí. Ahora verá. La pequeña tenía los ojos aterciopelados e intensos, de color castaño. Su mirada decía, un poquito desamparada, que alguna cosa le habían negado, pero estaba atenta, con un rescoldillo de pena y esperanza, como si una voz buena le prometiese, a cambio, un juguete para los Reyes Magos o un vestidillo para la primavera.

—Los ojos los pinta usted como nadie, doctor.

—Eran así. Había yo observado que, en muchas ocasiones, Genoveva hablaba al parecer sola, y dirigía entonces su mirada hacia la criatura del cuadro. Un día le pregunté quién era. "Ida", me respondió. Y la miró con ternura. Yo quise saber más; lo que usted ha preguntado: ¿Una sobrina? ¿Una hermana pequeña? Y entonces comenzó a hablar, a hablar, y me di cuenta de que Ida no era absolutamente nadie, un cuadro sin fecha y sin historia al que Genoveva había puesto nombre y había colgado una variable y complicada leyenda.

—Y ese nombre, ¿por qué?

—He sugerido otras veces que pudo inspirárselo un cuento: "Las flores de la pequeña Ida", de Andersen. ¿Se acuerdan? Es probable que no. Yo me acuerdo porque leo estas cosas de vez en vez. Ella también lo hacía. Por otra parte, estaba ese nombre bien escogido porque la niña tenía los ojos, en efecto, como la pequeña Ida, como pidiendo una explicación por la muerte de "sus pobrecitas flores".

—Vamos, que también, con perdón, estaba un poco ida la señora.

—Cállese, Lorengar. El último día dijo usted la misma estupidez. Piense lo que quiera, pero cállese.

—Un poco de calma. Termino ya. Genoveva no estaba loca. Estaba sencillamente creando para la criatura aquella, para ella misma y para los que tuvieron la suerte de recoger y entender algunas estrofas, el poema de su vida. Aquel cuadrito era el refugio más dichoso de su maternidad fracasada. Sin duda. Les voy a contar a ustedes, si me permiten, lo que pasó un verano.

—Siga, doctor.

—Esta dulce mujer fué, poco a poco, vendiendo y empeñando, con estoicismo impecable, muebles de marquetería, ropas de hilo, algunas joyas que tenía, pocas, de los tiempos felices, cuadros, hasta quedarse con mucho menos de lo preciso, que no se notaba que lo fuera, porque, ante cada renuncia, ella se despojaba de una necesidad más, como si se quitara una prenda que realmente le molestase. Un buen día le llegó el turno a Ida y el cuadro fué a una casa de empeño. Esto produjo en ella tal desequilibrio que tuvo que entregarse a una idea: Ida, su pequeña, veraneaba en Torremolinos y regresaría pronto. Así me lo hizo saber una tarde, escondiendo la sonrisa, un poco avergonzada. En efecto, Ida volvió a la casa con las primeras lluvias.

—¿No es tremendo? —preguntó Unzueta, levantándose—. Y ahora verán ustedes.

—Genoveva murió una madrugada y sus últimas horas fueron algo así como un largo rosario de recomendaciones a Ida: para cuando fuera al colegio, para cuando hiciera frío, para rezar en la iglesia, para hablar con las amigas, para ser diligente en este mundo y saber comportarse y escuchar. Creo, incluso, que le dió una receta para hacer rosquillas.

Quedaron en silencio.

—Cuando acabó todo —continuó Colomín— me volví. Tenía en los labios una frase para decir a alguien en aquella casa medio hueca, entre aquellas caras, tres o cuatro, que no conocía. Busqué en todas partes y en la pared, al ver a Ida, dije con la voz apagada, como rezando: "Lo siento; lo siento mucho. Tú sabes que es verdad." Y los ojos de pintura de aquella niña, ¡palabra!, se pusieron más tristes y pareció, por un instante, que suplicaban a Dios para que les diese unas lágrimas, como a todos nosotros los que estábamos en el cuarto. Y Dios no se las dió.

—No, doctor; ¡eso no! Siempre nos dijo que a Ida le cayeron dos lágrimas.

—¡Tal vez! ¡Quién puede saber eso...!

Durante un rato se callaron todos. Al señor Moreira, que había escuchado sin comentar nada, se le ocurrió preguntar:

—¿Cuál fué la enfermedad? ¿La de Genoveva? Nunca lo dijo usted.

Y el doctor Colomín, venciendo su emoción, articuló estas palabras:

—Se quejaba la pobre de los nuevos tiempos, de las corrientes, de lumbago, de las primaveras frías...

En las gargantas sonó, para despistar, el grillear del chorro del botijo. Se hizo una pausa. Uno echaba la silla para atrás; otro cruzaba las piernas, sacando la petaca; otro miraba, hacia el techo, el lentísimo vuelo de una mosca. Pasó un rato.

—Pues esto me recuerda... —comenzó Lorengar.

—No, todavía no; se lo ruego. Un poco más tarde...

Medardo Fraile.
MADRID.

LA CALLE DE LA LUNA

POR

AQUILINO DUQUE

I. A J. A., EN PRIMAVERA

TU caminar no es más que una cuartilla en blanco.
Vas, no sabes adónde; vienes de donde ignoras;
llevas una vejez de bodega profunda,
una extraña solera de tormenta callada,
de palabras que saltan como chispas al roce
de las piedras que a diario brotan en tu camino.

Tienes fuego en las manos, y sabes dónde hay
barro para hacer cuerpos, versos para hacer almas,
novenas sinfonías donde a Dios grita el hombre,
segundas soledades sin causa ni sentido
hechas para el que canta frente a los temporales.

Yo sé de tus paseos por un muelle olvidado,
por una vida antigua sin posible retorno,
por una cartulina de color amarillo
donde el tiempo nivela fiestas y defunciones.

Yo sé de tantas cosas, que pudiera contarte
momentos de tu vida, ríos entrecortados
que afloran a unos ojos que verás para siempre
en las primeras hojas de cada primavera.

Primavera que odiabas con los ojos cerrados.

Hoy te miro y te digo cosas que se me ocurren,
y digo sin pensar cosas que tienen alma,
la soledad sin nombre de los árboles rotos...

Solitario fantasma que persigues tu sombra,
marioneta que cuelgas del humo del cigarro,
Dios te mueve
entre los bastidores azules de la Gloria.

II. POR LAS HUERTAS DE GELVES

A Joaquín Romero Murube.

SI tú vieras el río por las huertas de Gelves
sé que te gustaría.

Si tú vieras el río como un reloj de agua,
como una larga espada
a cuchillo pasando la marisma
sé que te sentirías el pecho atravesado
por una azul corriente de agua clara
que te arrancara el corazón dorado
y en su lugar pusiera una naranja.

Si tú vieras el río por las huertas

Entre los naranjales ya no está Joselito
ni por los olivares va Fernando de Herrera.
Vagan por la otra orilla, ¿no los ves?, a caballo.
Por ellos fué lejana y cruel Andalucía.

Si tú vieras el río...

La marisma es un ruedo sin fronteras,
es la plaza de toros donde Fernando el Gallo
le corta las orejas al toro de San Lucas.

Si tú vieras...
de entre cuatro naranjos brotar una palmera;
de entre cuatro suspiros una Torre del Oro...

¡Si tú vieras el río por las huertas de Gelves!

III. ACERA DE "LA MALLORQUINA"

HAY días en que el aire se te pone
raro, como una flor envenenada;
días en los que la mayor tristeza
se puebla de canciones y de pájaros,
de niñas que te miran por encima del novio,
de posibles amores imposibles.

La vida entonces cobra otros colores;
puedes tocar el sueño con la mano;
sentir la campanada misteriosa
del silencio.

Te cubre el alma una nerviosa dicha,
un estado febril, como si fueras
a rasgarle a una virgen la camisa,
a arriesgarte a triunfar.

Y no piensas en nadie; no deseas;
no te mueres por nadie; miras, miras
las niñas de la tarde, los astros de la noche.
escuchas las canciones infantiles,
el agua y sus pregones populares,
la sorda y tensa bandera del levante.

Vas por la calle lentamente, miras
flores cortadas, besos prometidos;
escuchas el murmullo de la sangre;
dices adiós como el que dice muerte.

Te sientas en la orilla de los hombres,
los contemplas pasar, vuelves los ojos
tan ciegamente, que tan sólo habitas
de vida, de pasión, y hasta de muerte
tu poesía, que lo tiene todo,
que lo rebosa todo,
porque viene de vuelta de las cosas.

IV. LOS SEISES

QUE voz os congregaba,
pájaros del Altísimo...
Seises
de Sevilla natal, juncia del Corpus
sobre calles de Junio.

Qué mano os disponía,
alta, segura estrella,
la mágica delicia
de los delgados surtidores.

Mano para una octava entre jardines,
cálices y patenas cereales,
ágiles sabedores
del más dulce cantar.

Qué trino convocando ruiseñores
a las dulces migajas celestiales
hoy, que pesa la tarde
sobre el alba y el lino, y se deshojan
rosas sobre litúrgicos manteles.

Rey David quiebra el arpa y se desgranan
gotas de luz por vuestros corazones
donde abejas ponientes
liban sonora miel.

Y vuestro paso alegre
oh, tejido en el aire vuestro paso
de vino y oro viejo
regando luz secreta por las flores,
hilos de sueño y aire
para espumas barrocas.

En la fiesta que vuela con la luna,
junto al llanto perenne que es el río,
bajo la torre mora
que rinde sus campanas...

Seises, niños toreros de Sevilla,
que giráis vuestras pálidas cinturas
entre soberbios oros
y púrpuras tranquilas...
Marineritos de flotantes cintas
como palomas, cada media vuelta...

Vosotros, pasajeros,
golondrinas de Junio,
traeréis entre las manos
el laurel y la rama de naranjo,
la paloma y el toro,
la alta brisa de Niña Andalucía

que orienta corazones y veletas
hacia vuestro candor recien nacido.

Vosotros, que podéis, que yo lo digo,
porque bailáis con Dios.

Aquilino Duque.
Alfonso XII, 30.
SEVILLA

LOS CONCEPTOS DE LA RAZÓN VITAL Y SU POSIBILIDAD CRISTIANA (1)

POR

MARINO YERRO BELMONTE

> "Conviene a todo el que ame honrada, profundamente la futura España, suma claridad en este asunto de la misión que atañe al concepto."
>
> ORTEGA Y GASSET, 1914.

> "Esperemos que España, país de la luz y la melancolía, se decida alguna vez a elevarse a conceptos metafísicos."
>
> XAVIER ZUBIRI, 1931.

FILOSOFÍA Y FE

Nos introducimos con esta cuestión en un área del pensamiento, en donde se origina un conjunto de alarmas mentales a cuya presencia no se da siempre la precisa justificación que quizá requieran. Con toda seguridad estas alarmas provienen de que no es un área puramente intelectual en la que irrumpimos. La fe no es un acto intelectual. La acción de creer no es de ningún modo emitida por un acto autónomo de la inteligencia. Esto último es ya cosa que ni le ocurre a las mismas ideas que sean fieles al destino humano que las concibe como tales. Muchos menos motivos existirán para que las creencias ostenten el signo de pertenecer al cuerpo aéreo de las puras teorías. Creer es una acción del hombre en la que más que la inteligencia reflexiva se pone la intimidad, la totalidad del ser que uno es. Tener fe es un estado primario que la vida humana adelanta necesariamente a todo propósito de entender algo. Comenzamos a creer en el mismo punto en que empezamos a contar con realidades que no vemos, que no tenemos presentes por medio de conceptos. Se cree en lo que no se ve. La fe es siempre ciega. Una realidad que esté sometida a una constante iluminación intelectual, consciente, puede estar siendo razonada, imaginada, deducida, asociada a otra, etc.; pero, mientras tanto, no participa de las condiciones que dan vida a una creencia. La fe no necesita entender nada propio con sentido lógico, aunque se recomiende como conveniente, y a veces como imprescindible, el entender, de la más estricta manera intelectual, todo lo que nos hace creer, es decir, aunque se razone lo más posible aquel fondo de creencia que concierna a la

(1) Sería conveniente, como introducción a este trabajo, que el lector que desee apoyarse en mayores bases consulte, del mismo autor, *El problema filosófico y los filósofos*, publicado en *Bolívar*, órgano del Ministerio de Educación Nacional de Colombia, núm. 27. Puede verse también *Vitalogía frente a fenomenología*, revista *Alcalá*, núms. 23-24.

acción misma que la hace ser creída. En realidad, lo que se cree no se entiende; más bien se sobreentiende. La fe habría que estudiarla como nuestro sobreentendimiento. Esto hace que el raciocinio sea en cierto modo algo subsidiario de la creencia. La fe no consiste en razón. De aquí el que ninguna clase de razón pueda destruir una fe. Una creencia se pierde porque es una acción humana que puede debilitarse, enfermar y hasta extinguirse. Pero no hay raciocinio capaz de poder dañar una fe que sea viva. La creencia se alimenta de misterios, que son como formas espirituales que se identifican consigo mismas en tanto cuanto no pueden ser explicadas intelectualmente, no pueden ser raciocinadas. Las razones, los razonamientos, cuando aparecen aislados en su pura abstracción, más bien surgen en los momentos en que la fe se pierde. En este estado, mientras no se forman nuevas creencias o la fe se vivifica, al hombre sólo le queda la razón para sostenerse en su descreimiento, para superar la crisis, hasta el instante en que sienta su vida recuperada por una firme creencia. Los hombres totalmente descreídos suelen ser hombres totalmente racionalistas.

Al poner la filosofía al lado de la fe se comete conscientemente una contradicción: la de pretender que una realidad que pertenece a una esfera de rango claramente especulativo tenga un campo de interacción común con otra realidad que se caracteriza, casi en exclusivo, por no disponer de una facultad de especulación racional. Es inútil que ese punto de interacción de la filosofía y la fe lo busquemos en la zona estricta de la inteligencia. Sólo existe una realidad mayor donde el hacer filosófico y la creencia forman dos esferas que andan transfundidas: la realidad de la vida humana. Es en el vivir en donde puede sorprenderse la verdadera unidad en que se constituyen la fe y la filosofía. Ambas esferas se las observa cumpliendo una misión de ser apoyo fundamental a determinadas actuaciones humanas. La filosofía apoya el sentido original de todo lo que se idea y se conoce; y la fe constituye la apoyatura de las realizaciones a que se somete todo lo que se idea y se conoce. El hacer filosófico ocupa el punto central de lo que en cualquier caso se necesita saber para realizar la vida humana; la creencia ocupa, a su vez, el centro de todo lo que no se necesita conocer o contemplar racionalmente para vivir. Estos dos puntos centrales nunca han aparecido hasta ahora superpuestos, y mayor cuidado se puso en no tomarlos tal y como aparecen fundidos en la vida. La actividad teórica de la mente ha mantenido una especial vigilancia para tenerlos a una distancia de ninguna manera reductible. Creer y filosofar son, en efecto, dos acciones esencialmente distintas. Si nos fijamos en la forma ejemplar de tener fe, que es en la de tener

fe religiosa, notamos que el hacer filosófico adopta una actitud de servidumbre con respecto a la creencia. La filosofía sirve a la fe. De esta manera se mantiene la distancia, una distancia de jerarquía espiritual. La fe se concibe como otra forma de conocimiento, pero posterior y de más alcance que el conocimiento racional. El supuesto es el de que la fe empieza en donde acaba la razón. La creencia llega a donde no llega el razonamiento. En este sentido, la filosofía se ocupa de la fe, pero no lo hace sobre la realidad humana del que cree, sobre la acción misma de creer, sino que se ocupa especialmente de los contenidos de la creencia. La filosofía se dedica, pues, a razonar en lo posible el objeto o los objetos de la fe. Se trata de dar alguna base racional a la explicación de determinados misterios religiosos a los que se brinda una actitud creyente. En más de una ocasión se ha caído en la deformidad de pretender que la fe se fundase, no ya en la confianza que debía suministrarla sus propios objetos, sino en otra cosa de racionalidad distinta. Esto traía como consecuencia que cuando se hacía problema la racionalidad, se hacía problema también la religión, lo cual es ciertamente absurdo. Hay, como dice Hessen, una certeza inmediata peculiar al conocimiento religioso (2). Esta certeza es la de la fe. A ella no se llega por ningún camino filosófico. No nos hace, en efecto, más religiosos una pura reflexión ideológica (3).

En cuanto a la acción humana de la creencia, se juzga como algo que no puede ser pensado racionalmente, por constituir una realidad entrañada a las condiciones caprichosas de la vida. Estas condiciones hacen que las acciones del hombre, incluyendo la acción de creer, sólo puedan ser objeto de la ética. Se dictamina que la vida humana sólo puede ser racional sometida a un reglamento de conducta moral. La vida obedecerá al capricho en tanto que una razón ética no le imponga las normas de una conducta individual. El hombre sólo puede hacer de su vida algo racional a base de moralidad. La razón se opone a la vida, y ésta tiene que ver con aquélla en la medida en que se someta a su imperio normativo. Razón y vida han sido una oposición continua en la historia de la filosofía. Sólo en casos excepcionales se ha entrevisto parcialmente su esencial conexión. La filosofía no se había hecho cargo de la vida humana como cuestión de estricto hacer filosófico. Se pensaba en las cosas naturales y en las ideas como únicas realidades sujetas a una comprensión racional. Así que la fe era, para la filosofía sobre todo, "las cosas de la fe".

Pero actualmente estamos asistiendo a una etapa histórica en la

(2) *Teoría del conocimiento*, Johanne Hessen. Revista de Occidente, Madrid, 1932, pág. 218.
(3) *Idem*, pp. 218, 221.

que vemos a la vida humana erigirse en primordial objeto de la filosofía y con capacidad de transformar los más esenciales aspectos ontológicos. Alarmarse por este suceso declara una torpeza mental supina. En cambio, intentar ignorarlo ya es cuestión mucho más grave y que pone a la mente sobre una decisión de enorme responsabilidad. Pero lo que menos puede alarmar y lo que menos puede ignorarse y lo que constituye el paso decisivo y capital de la filosofía en nuestro tiempo, no es el solo suceso de aparecer la vida como objetivo fundamental del pensamiento, sino el haberse dado con la certeza de que la vida humana misma es razón, tiene una estructura sistemática y racional, que, además, *por ser una estructura dinámica, enseña a avanzar racionalmente al pensamiento con un nuevo y radical sentido.* La vida humana no es caprichosa, ni opuesta a la razón, sino que ella misma es razonamiento, razón viviente. En verdad que el hecho solitario y exclusivo de la existencia humana, como un objeto más de la inteligencia —por mucha importancia que tenga el objeto, y la tiene—, sólo trae confusión y angustia, y produce una flúida ósmosis de claridades y tinieblas, con desviaciones perniciosas. Sin embargo, el descubrimiento que se ha hecho, precisamente en España, formulado en forma estricta desde la ya lejana fecha de 1923 (4), en la que la vida humana se presenta *como la misma razón que da que pensar a todas las demás realidades,* establece un punto de arranque perfectamente claro y definitivo. No es sólo un nuevo objetivo filosófico que trae variantes ontológicas a la cuestión del ser, sino un nuevo método de pensar, una manera nueva y sistemática de conducir las ideas, *sin el cual método será imposible pensar con efectividad en las realidades esas nuevas regiones ontológicas.*

Así que el descubrimiento filosófico de la vida humana, en su aspecto más interesante como método de pensamiento, va a tener para nuestra meditación dos primeras consecuencias:

a) Que la fe no es "otra" forma de conocimiento opuesta a la razón y superadora de las limitaciones de ésta, sino que representa siempre una fase del total proceso del conocer. Por tanto, ni siquiera en lo que se refiere a su forma ejemplar de fe religiosa, hay que concebirla "más allá" de la razón; en todo caso, habría que situarla "más acá", como fundamento original del razonamiento. De este modo, la fe misma empieza a ser razón en el sentido de abrir la posibilidad misma del razonar.

b) Que la racionalidad de la acción humana en el creer no proviene en exclusivo de la conducta moral que se imponga, o sea que la reali-

(4) Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo,* O. c., t. III, p. 142.

dad de un hombre que se pone a creer tiene una estructura racional propia, independiente del conjunto de reglas éticas a que obedezca. Lo que nos indica que la fe —no excluyendo la fe religiosa—, como forma de vida humana, es algo perfectamente razonable en sí misma, aunque este "pensar la fe", en el sentido expuesto, sólo puede ser llevado a cabo desde un razonamiento viviente. La fe es una realidad de la vida, y este inevitable arraigo condiciona toda la racionalidad humana que tiene como creencia.

Estas mismas consecuencias modifican profundamente las relaciones de la filosofía con la fe. La filosofía ya no es un mero instrumento mental extraño del que la fe se sirve para razonar en lo posible sus contenidos o la explicación de su objeto. Antes la razón era algo opuesto a la fe, estaba indefectiblemente fuera de ella y se la usaba de un modo subsidiario. Ahora sucede que la fe se encuentra con la filosofía, trabados ambos mundos de un modo irremediable a la vida humana, que es de donde la fe recibe precisamente su sentido primario de *fe viva*. Y como lo que mejor fundamenta a la filosofía actual es el haber desvelado la verdad de que la vida humana es radical razón, esto es, realidad sistemática, ello trae como resultado, por una parte, que la fe use de la razón desde su propio despliegue vital; por otra, que la filosofía, al hacer su desarrollo mental desde la razón viviente, encuentra como acto primario de su razón vital a la fe. De aquí el que tengamos que distinguir dos cuestiones: 1.ª De qué modos es la filosofía admitida por la fe. 2.ª Cómo la filosofía está obligada a pensar la fe.

Para plantear la primera cuestión nos vamos a servir de unas ideas de don José Gaos, contenidas en su estudio sobre la filosofía de Maimónides, publicado en uno de los últimos números de la *Revista de Occidente* (5). El señor Gaos se vió en la necesidad de examinar las formas en que la fe se ha visto relacionada con la filosofía. Comienza su descripción diciendo que ha habido una filosofía externa a la fe y una filosofía interna a la fe. La primera —dice— es propia de quien no tuvo fe, o si la tuvo la perdió; por tanto, este tipo de filósofo se ocupa de la fe ajena o de la propia pasada. En este caso, la fe es un objeto muerto de la filosofía. Téngase en cuenta que el señor Gaos no advierte todavía nada de lo que nosotros hemos meditado más arriba. En el segundo caso, la filosofía o razón es un instrumento de la fe viva. Ahora bien, en este último aspecto pueden ocurrir dos cosas. Primero, que la filosofía o razón, como instrumento de la fe viva, se nutra de conceptos y categorías que proceden de regiones mentales contrarias a esa fe o, por lo menos, distintas. Pongamos nosotros unos ejemplos: lo que hace la

(5) *Revista de Occidente*, Madrid, t. XLVIII.

patrística con la cultura pagana, San Agustín con Platón, Aristóteles asimilado por Santo Tomás, regiones mentales absolutamente distintas y lejanas de la experiencia cristiana. Segundo, que la fe pueda segregar sus propios conceptos y categorías. Volvamos a tomar la iniciativa en los ejemplos: *Sustancia* es un concepto que proviene de una región de pensamiento extraña a la fe de Cristo; en cambio, *transustanciación* es la muestra de un concepto segregado desde la misma fe cristiana, aunque, no obstante, se advierta el lejano arraigo pagano en la semántica del término. Lo importante sería que los conceptos segregados de la fe derivasen íntegramente de sus propias exigencias internas, siendo estas categorías las que predominasen en la dialéctica de los razonamientos, sin subordinación esencial a términos producidos en extranjeras zonas de pensamiento. Esto es lo que llegaremos a proponer en las resoluciones finales de esta meditación. Mientras tanto, quedémonos con el señor Gaos observando el interés que tiene el resolver la cierta oposición que la fe siempre guarda ante las razones extrañas. Recordemos, por nuestra parte, los prolongados recelos del cristianismo antes de adoptar las posiciones filosóficas de Aristóteles. Ni siquiera el rigor y celo usado por Santo Tomás en la asimilación intelectual del estagirita pudo ser consentido como aceptable en sus primeros intentos de magisterio filosófico. Nada entonces llegó a ser vigente antes de que tuviesen lugar centenarias disquisiciones. El inicial aristotelismo de la época hubo de someterse a su correspondiente compás de espera. En definitiva, el problema de usar categorías racionales extrañas a la fe, alejadas de la órbita del cristianismo, siempre viene a reducirse a un problema de conciliación. Se supone que conciliar la razón extraña con la fe es necesario para que ésta llegue a admitirla. El señor Gaos dice que esta conciliación se verifica gracias a una interpretación. Es más, que la conciliación consiste en esa interpretación. La fe ejerce como una hermenéutica de los conceptos ajenos y los ajusta a un camino racional que puede explicar de alguna forma sus verdades fundamentales. La razón se transforma en un instrumento, el cual, gracias a la interpretación, queda dotado de aquellos requisitos indispensables con que las verdades de fe se vierten a sí mismas, ya que no se puede pensar que se revelen, pues esta revelación, si se trata, como en este caso, de la fe cristiana, es patrimonio exclusivo de la Divinidad.

Es preciso hacer constar que en la situación concreta del cristianismo la razón ha ido menguando su extrañeza con el tiempo, y hemos llegado a un momento histórico en que la original inquietud ante las realidades proviene, en gran parte, desde los mismos supuestos cristianos. El movimiento de la inteligencia en los últimos veinte siglos se ha venido sosteniendo sobre el ámbito del cristianismo. A pesar de esto

nos vemos obligados a declarar lo que será más difícil de admitir, pero que no por ello es menos verdadero: que por primera vez el cristianismo va a hacer filosofía a partir de propias razones internas, lo cual ocurre porque, al mismo tiempo, también por vez primera, la filosofía no se contenta ya con movilizar la inteligencia *sobre* el ámbito cristiano, sino que por fin se ha decidido a vivir íntegramente su razón radical *desde* ese ámbito. No es que la filosofía se haga religión, sino que se hace, al fin, históricamente fiel a sí misma. En adelante, el cristianismo tendrá para pensar su interna creencia una razón filosófica surgida y formada dentro de su mismo ámbito histórico. He aquí lo que hacía exclamar a Ortega y Gasset, sin que el hombre hiciese nada por frenar el cálido gozo que tenía al decirlo: "Somos nosotros los que nos encontramos viviendo en su raíz la definición cristiana, lo que quiere decir que por primera vez el hombre europeo ha saltado fuera del círculo mágico trazado por la doctrina griega" (6).

Para que las cosas hayan ocurrido así y podamos tener una comprensión de su sentido es preciso saber cómo la filosofía ha planteado la solución del camino racional que ahora inicia. Hay que hacerse cargo de los términos en que el hacer filosófico ha superado su ceguera histórica, pues esto es indispensable para saber el modo en que la vida cristiana encuentra unas razones y categorías perfectamente consanguíneas de sus verdades y experiencias (7).

LA NUEVA POSIBILIDAD CRISTIANA

Hemos hecho ya el primer esclarecimiento. Indicamos que existen precisas y claras fronteras que separan la filosofía de la fe, entendiendo esta última, claro está, en su plena vivencia de fe religiosa. Resolvimos decir que la fe no era razón filosófica. También dejamos entrever que la fe más que un objeto del entendimiento lo era de un peculiar sobreentendimiento. No obstante, percibimos como en escorzo el modo primigenio con que la fe comenzaba a ser algo racional, algo que tenía un sentido de razón propio, íntimamente necesario para ejercitar la creencia de una manera viva. La fe aparecía en este nuevo sesgo como la realidad básica de un hombre que creía en algo, y que, además, tenía que dar razón de esta su acción de creer. No era el caso, pues, de que hubiera que racionalizar el objeto de la fe, sino de que la acción de creer tenía su íntima razón, su vivo sentido, era inteligible desde sí misma.

---

(6) Curso de Ortega y Gasset, *Estudios de historia de Toymbee*, Madrid, 1949.

(7) En este punto, por exigencias dialécticas del tema, se habrían de incluir los epígrafes "El planteamiento filosófico" y "Sustancia y entes", que tengo redactados. Pero las dimensiones del trabajo alcanzarían una desusada amplitud que no consiente el volumen de esta Revista.

Advertimos cómo la filosofía se encontraba con la fe radicando en la vida humana; pero entonces la razón, en vez de desarraigar la creencia en beneficio de sus puros conceptos, empezaba por eliminar tan abstractos intermediarios y tomaba posesión íntegra de la fe en cuanto que era en concreto una acción de esa vida, esto es, en cuanto que era esa vida la vida individual de un hombre quien la creía.

Ahora que ya no tememos ser mal entendidos y podemos avanzar con la mente libre de paralíticos escrúpulos sin fundamento, intentaremos hacer comprender una afirmación más decisiva: *que la fe es también razón*. Y lo es, no sólo en el general sentido de una razón ajena que se ocupa de la fe como tal realidad humana, sino, sobre todo, en el sentido más profundo de que esta acción de la vida humana, que es la fe, es ella misma racional; mejor, es ella misma razón. Estar viviendo una creencia es estar viviendo dentro de una realidad que tiene su estructura propia. Y por lo mismo que el sistema vital, que es la acción de todo hombre, tiene un sentido radical de razón, *creer es estar haciendo de mí algo en que estoy de acuerdo con una forma sistemática de la vida humana*. No perdamos de vista nuestro fundamental supuesto de que la vida humana misma es razón en cuanto primariamente da razón de toda realidad radicada en ella. De aquí que la creencia, aunque su objeto sea absolutamente trascendente, esté radicada al ser del hombre. La fe, por tanto, se constituye, ante todo, en la vital razón que da la vida humana de la realidad creyente. Esto nos permite admitir que la fe puede ser algo que se piensa, que se razona, que se entiende, cuanto menos por la única razón viva que puede hacerlo desde su concreta realidad, por la razón viviente. La razón racionalista, la razón de la pura naturaleza y de las puras ideas, cometió un pernicioso error al separar el objeto de la fe de la acción de creer. Por un lado, se consideró como la principal tarea filosófica el dedicarse a ver cómo se podía, de algún modo, razonar el objeto de la fe para lograr concretarse con él. Por otro lado, en cambio, la acción de creer se relegaba a ser cosa de la vida del hombre, cuyos actos se tenían como irracionales en sí mismos, a no ser que cayesen bajo el imperio normativo del intelecto. Este tenía, frente a la vida, la exclusiva misión de fundar un reglamento ético como único medio de hacer racional la conducta humana.

Pero es el caso que toda creencia es primordialmente una acción de la vida, y, por tanto, sólo los conceptos de la razón de esa vida, sólo los conceptos de la razón vital, pueden pensarla como tal realidad. Por lo que se refiere a nuestro caso concreto, postulamos que la razón vital de la fe cristiana, de la creencia cristiana, tiene hoy

importantes tareas que cumplir de acuerdo a los requisitos del método de pensar de que partimos. Enumeraremos algunas.

a) En primer lugar, historificar la fe cristiana, ver al cristianismo en su historia, dar a la creencia cristiana la base histórica que le es propia; en fin, ver cómo se ha ido haciendo la interpretación cristiana de la realidad. Aquí es, precisamente, en donde aparecería la conciliación de la razón abstracta con la fe como una sola fase histórica del cristianismo, y no en exclusivo, como el absoluto modo de entender racionalmente la fe. En el estudio citado de don José Gaos la conciliación de la extrañeza en que están la razón y la fe, es una cuestión que queda adscrita a un período determinado del cristianismo, ya que éste, como fe y como vida, desborda en mucho la tal cuestión.

b) En segundo lugar hay que razonar la vida de la fe. O sea, dar el sentido de la creencia cristiana como una estructura vital, como un sistemático modo de vivir. De esta razón vital de la figura del vivir cristiano se extraería la fundamental contribución del cristianismo al entendimiento general de la vida humana.

c) Ahora bien, el objeto fundamental de la fe cristiana no es un producto creado absolutamente en el vivir de la creencia, sino que trasciende por completo de ella. El auténtico conocimiento de la fe no proviene de la fe misma, sino, precisamente, de su objeto principal, esto es, de Dios. El Ser Divino es quien da el conocimiento capital de la fe cristiana, es decir, es quien da el Dogma. El Dogma no lo hace el cristiano, sino que es siempre una revelación de Dios. Pero resulta que Dios no ha revelado todo lo dogmático de golpe, en una sola vez. La revelación Divina la constituye la serie de revelaciones que se van dando en el tiempo a los hombres por medio del cristianismo y su Iglesia Católica. Cabe hablar también de una vida del Dogma, de una historia del Dogma, en la que Dios va acompasando la vida del cristiano al transcurso de sus providenciales revelaciones. De aquí que ni siquiera lo dogmático, la materia de fe, pueda realmente empezar por declarar, sin más, el Dogma, por enunciar lo "dogmático", sino que más justo fuera *que primeramente se hiciese cargo de lo que ocurre a la vida del cristiano para ver cómo determinados dogmas se le revelan en determinados momentos y no en otros.* Es decir, que según la razón vital la fe cristiana comienza por ser la historia de su "comunicación divina", de su mensaje dogmático.

Este pensar vital de la fe cristiana nos proporciona el segundo modo radical de razonar la creencia; o sea, nos descubre las conexiones en que está la fe cristiana con las otras realidades y acciones de la vida y nos determina el sentido en que cumple su función entre ellas. Ahora tendríamos que abrir otro epígrafe con el título de *Las conexio-*

nes vitales de la fe, para razonar esta nueva perspectiva. La enorme amplitud del tema, que, desde luego, impediría su inclusión aquí, nos disculpa en cierto modo el que lo soslayemos en este momento. Pasemos, por consiguiente, al tercer sentido racional de la fe, que nos es de más inmediata urgencia.

LOS PROBLEMAS FILOSÓFICOS DEL CRISTIANISMO

Se ha descubierto que existe una perspectiva intelectual en la que se razona a la creencia como algo radicado a mi vida. Esto mismo ya nos ha servido de supuesto para que sea admitida la existencia de otra perspectiva racional en la que aparece la fe como una forma de vida, como una conexión de acciones vitales, cuya exposición hemos soslayado por el motivo antes dicho. Ahora nos hemos quedado en buena situación para comprender el sentido racional que asiste a una tercera perspectiva que nos presenta a la fe como aquello que hace posible el que vivamos, el que tengamos vida. Si soy capaz de vivir es gracias a que vivo desde una creencia. La fe es el supuesto de mi vida humana, desde donde realizo mi vida. Claro que hay que estar en la evidencia de una cosa decisiva: que el tener fe no me dice absolutamente lo que tengo que hacer para vivir. Al hacer mi vida me apoyo, desde luego, en la creencia, pero sólo hago lo que una situación determinada me proporciona como posibilidades de vivir. La fe es lo que ya tengo como vida para poder realizar lo que realmente quiero ser. Pero sólo desde una situación concreta puede sobrevenirme la incitación de proyectar mi vida en el futuro. Debo, por tanto, tomar contacto con la situación para hacer algo cuyo supuesto está determinado por la fe. El caso es que lo que me propone la situación es, como digo, algo incitante y algo tan problemático como las posibilidades entre las que tengo que elegir para dar rumbo a mi vida. La fe no es cuestionable, pero las situaciones por las que pasa son, sobre todo, eso: cuestión, problema. Ahora bien, para el vivir cristiano, para la vida que consiste en ser cristiana, para partir, en fin, desde esta creencia que se llama cristianismo, ¿qué problemas y posibilidades presenta nuestra situación? ¿Qué es lo que hay y sucede en nuestro contorno que apriete el núcleo íntimo de la fe cristiana y someta al creyente a la prueba de vivir esa fe según proyectos determinados y actuales?

Como lo que aquí estamos tratando es de advertir con qué conceptos va a pensarse la fe cristiana, los problemas que se presenten serán los que promuevan la situación intelectual en que está la razón filosófica del cristianismo. *Los problemas filosóficos del cristianismo serán aquellas cuestiones que muevan a la mente cristiana a pensar su*

propia fe dentro de nuestra situación, o sea dentro de la situación en que estamos hoy como creyentes. Vamos a referir algunos de estos problemas, ya que es imposible por ahora que podamos descubrir el horizonte completo, en donde de seguro irían apareciendo más a medida que las perspectivas intelectuales fuesen aumentando.

1.º Una cuestión de extrema importancia es averiguar si es preciso conservar el concepto de *sustancia* tal y como lo hemos heredado de los filósofos griegos. Es ésta quizá la primaria cuestión que hay que resolver. Si se toma al cristianismo en todo su radicalismo filosófico, resulta que el ser sustancial que nos han legado los pensadores eleáticos no puede perdurar como forma intelectual capaz de pensar la vida cristiana. La mente cristiana ha introducido algunos conceptos en los cuales está, y sólo auténticamente en ellos, la raíz de una concepción cristiana del ser de la realidad. Con un poco de rigor y seriedad intelectual es inadmisible la convivencia mental de la "sustancia" griega y la "criatura" cristiana. El ser no es una sustancia, es una criatura, proclama desde su fondo esencial el cristianismo. No puede haber otra base metafísica que ésta para la filosofía cristiana. El ser "criatura" opera sobre el concepto del ser de tal modo que, precisamente, le arranca aquellas propiedades características que le habían atribuído los griegos. Frente al ser que es "el ser que ya era", el ser creado es un ser que absolutamente no era, o si se quiere, que era nada (Zubiri). La criatura es un ser que se hace de la nada. Con un mínimo de buen sentido asombra que se haya creído posible pensar el ser de la realidad en el cristianismo a base de un concepto griego del ser, del que está separado por un verdadero abismo ontológico. Claro que esto es lo que en realidad no se ha hecho. De haber pensado hasta sus últimas consecuencias intelectuales el ser como "ser creado", toda la incorporación de la filosofía pagana hubiese tenido un destino muy diferente. Por lo pronto, el ser de la sustancia es un ser que se basta a sí mismo, es un ser suficiente. En cambio, el ser "criatura", el ser creado, se caracteriza precisamente por su insuficiencia radical. Lo existente siempre ante sí, le amenaza de ser anonadado. El ser de las cosas creadas se *inclina* por sí mismo hacia la nada; esta inclinación sólo es no interrumpida por el poder de Dios, por la conservación divina de la creación. Desde el punto de vista cristiano es forzoso hablar de una cierta presencia de la nada en las criaturas, en el ser de lo que hay. Claro que esta concepción agustiniana de la realidad de la nada ponía en peligro la verdad de los principios aristotélicos de la identidad y la contradicción (8). Los cristianos dieron la palabra a Aristóteles. Pero era San

(8) Víctor Frankc, *El descubrimiento de la nada por la filosofía medieval y la ontología existencial de Santo Tomás.* "Bolívar", Bogotá, núms. 27 y 28.

Agustín y el cristianismo quienes tenían la razón. El mundo es un valle de lágrimas, algo que insufla el ámbito de su negatividad al ser de la realidad. Ya es inexplicable que se siga dando la razón a Aristóteles (9).

2.° A la luz ontológica de este ser creado, el ser del hombre cobra un extraordinario sentido cristiano. La nihilidad que en las criaturas naturales es una "privación" de suficiencia, en el hombre es una negación de su ser. El ser de la vida humana es un ser realmente "insustante", menesteroso, enfermo. Para manejar una expresión de San Agustín, al hablar del hombre hay que hablar no de una "causa eficiente", sino de una "causa deficiente". Es lástima que las mejores posibilidades de una filosofía cristiana se agotaran en San Agustín. Santo Tomás se dedicó a corregir el pensamiento de aquél. Explicó la nada como una estructura contingente de la criatura. O sea que la nada acompañaba a las cosas en la forma de "poder ser". Pero las cosas eran para Santo Tomás las cosas de la naturaleza, y su idea de la naturaleza la había tomado íntegramente de los griegos. La nada, como contingencia de las cosas naturales, se reduce exclusivamente al momento del "no ser" en el concepto de movimiento de la filosofía helénica. De esta forma la "nada" cristiana queda fuera, no invade al ser. Ahora bien; la negación que imprime la nihilidad puede constituirse, en efecto, como mera posibilidad en las cosas, como un posible "no ser" en el movimiento de ellas. Pero la vida humana tiene un ser que se caracteriza precisamente por ser capaz de dar a esa posibilidad vigencia actuante. *El hombre es una realidad que puede negar su ser.* La movilidad del ser de la sustancia se comprende por una actualización suficiente de su potencia de ser. Pero el ser humano, como ser "criatura", tiene una tendencia hacia la nada, y su realidad puede actualizar esta tendencia nihilista o salvarse de ella. Esto nos hace comprender filosóficamente uno de los conceptos fundamentales del ser cristiano: el pecado. El ser humano no pecaría si no se sintiese invadido por la nada. Pecar consiste realmente en que el hombre se abre a la nihilidad en vez de abrirse a la salvación de la vida.

3.° Al hablar del pecado nos ponemos delante el problema de la libertad en el cristianismo. El ser cristiano permite al hombre el franquear en cada instante formidables abismos metafísicos. El ser cristiano, en un determinado momento, puede pasar de la afirmación absoluta de su ser a su negación más absoluta. Veamos: he aquí un hombre que está en gracia de Dios, que tiene su ser plenificado por la vida divina. De pronto, en un instante, ha decidido no estar en gracia de Dios,

(9) El "ser" de Aristóteles nos hizo a imagen y semejanza de la Naturaleza. Esto nos alejó metafísicamente de Dios.

su ser ha "caído" en el pecado, se ha dado "muerte" de tán radical manera que mientras viva en ese estado de ser pecado, sólo acredita estar "condenado" a un destino "eterno" de negación. Pero he aquí que, en otro momento inmediato, tiene como un permiso metafísico para emigrar a ser otra vez un ser afirmado por la gracia divina. Esto lo mueve a ponerse en la posición de ser de nuevo vida plenificada, vida que tiene un destino absoluto de salvación. La vida cristiana se hace en este continuo tránsito, en donde a cada nueva ejecución el hombre pasa a comprometer "eternamente" su ser. Sin duda que para que el hombre pueda vivir cristianamente así tiene que estar en posesión de una condición ontológica que le permita ejercitar esa transmigración esencial. *El hombre no se salva o se condena accidentalmente, sino sustancialmente.* Su sustancia emigra de ser una cosa a ser otra. El hombre es libre en este sentido radical. No es que tenga libertad, que le hayan dado estas o las otras libertades. *El hombre es libertad de ser.* No tiene un ser fijo, o sea es libre en el sentido de "carecer de identidad constitutiva" (10). De lo contrario, un ser metafísicamente fijo, no móvil, no daría ocasión a salvar tan terribles distancias ontológicas. Esto reimplantaría de un modo nuevo la "herencia" del pecado original. Y tendría además otras consecuencias. Ya sería admisible que la filosofía pudiese decir algo de "cómo" puede surgir el pecado. Sin inmiscuirse en la realidad del pecado, en lo que *es* el pecado, cuya entera explicación se encomienda al Dogma, la metafísica podría sondear la posibilidad del pecado, cómo se imprime la pecaminosidad en la vida humana (11).

4.° El hombre es un ser insuficiente, menesteroso, atenido a una constitutiva libertad de ser. Bien; pero resulta que la vida cristiana lo es, sobre todo, por algo que ocurre en un determinado momento de la historia humana: *que Dios se hace hombre.* ¿Se ha meditado esto con todo el alcance filosófico que tiene para la vida humana? ¡Dios, Dios, se hace hombre!... La Divinidad misma adopta el ser de una realidad "caída" en pecado, y, además, la vive íntegramente, radicalmente. *Pensar la vida cristiana es pensar, en primer lugar, la vida de Cristo.* Cristo como vida humana, como hombre, con todos los privilegios y deficiencias ontológicas de este ser (12).

5.° ¿Qué es la vida bienaventurada como tal vida? ¿Es sólo "conocimiento" de Dios, como se ha creído hasta ahora? Y por contraposición: ¿qué *es* la vida en el infierno? ¿Cómo vive "condenado" el

(10) Ortega y Gasset, *O. c.*, t. VI, p. 34.
(11) Kierkegaard, *Concepto de la angustia.* "Revista de Ocidente", Madrid. Prólogo.
(12) Véase del autor, *Dios mío, ¿por qué me has abandonado?* Revista "Alcalá", núm. 30.

hombre que ha negado su ser al negar al Ser Divino? ¿Será que la vida bienaventurada vive plenificando su ser de cierta forma? ¿Será que la vida condenada vive "pensando por ser" lo que era, por lo que pudo ser, o por ser lo que es en su condenación?

6.° La vida humana consiste en ser una perspectiva. Dios está en todas partes; por tanto, tiene en sí todas las perspectivas humanas. En cierto modo, Dios puede concebirse como todos los puntos de vista que los hombres pueden desarrollar en el infinito. Entiéndase que pueda Dios significar eso, no que lo sea esencialmente. Pues los hombres nunca llegarán a desarrollarse en el infinito, y de aquí que tampoco puedan llegar a completar jamás la infinita perspectiva divina. Ahora bien, está mal dicho hablar de Dios como una perspectiva infinita. No hay perspectivas infinitas, es una expresión contradictoria. Dios es un punto de vista que sólo puede concebirse como tal ante los hombres. Sólo diferenciado de cada punto de vista humano se puede concebir el punto de vista divino. Dios será, por consiguiente, otra perspectiva más para nosotros, pero será la perspectiva superior que integra la de todos los hombres. ¿No sería legítimo que el cristianismo pensase la realidad divina desde nuestras vidas, es decir, desde los hombres creyentes que miran a Dios y se quieren ver a sí mismos desde Dios, desde lo que El les revela de sí mismo y de ellos? Veamos cómo Ortega y Gasset explica esto: "Cada individuo es un punto de vista esencial. Yuxtaponiendo las verdades parciales de todos se lograría tejer la verdad omnímoda y absoluta. Ahora bien, esta suma de las perspectivas individuales, este conocimiento de lo que todos y cada uno han visto y saben, esta omnisciencia, esta verdadera "razón absoluta", es el sublime oficio que atribuímos a Dios. Dios es también un punto de vista; pero no porque posea un mirador fuera del área humana que le haga ver directamente la realidad universal como si fuera un viejo racionalista. Dios no es racionalista. Su punto de vista es el de cada uno de nosotros; *nuestra verdad parcial es también verdad para Dios*. ¡De tal modo es verídica nuestra perspectiva y auténtica nuestra realidad! Sólo que Dios, como dice el catecismo, está en todas partes y por eso goza de todos los puntos de vista, y en su ilimitada vitalidad recoge y armoniza todos nuestros horizontes. Dios es el símbolo del torrente vital, al través de cuyas infinitas retículas va pasando poco a poco el universo..." (13). Me parece excelente que se diga que "Dios es el símbolo del torrente vital", porque no es más que la consecuencia real de que el hombre y todos los hombres hayan sido creados como símbolo y semejanza del mismo Dios. Por otra parte, la afirmación de

---

(13) Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, 1923, O. c., t. III, p. 202.

que el punto de vista de Dios es el de cada uno de nosotros, como dice muy bien en su *Lógica* don Manuel Granell, "equivale a afirmar que nuestras verdades parciales son verdad para Dios. Y podría añadirse: de ahí la comprensión y el perdón que posibilita la esperanza del cristianismo. El Dios perspectivista, lejos de pugnar con el dogma, viene a destacar, precisamente, las más puras esencias del Dios Hombre" (14).

Bástenos, por ahora, esta breve enumeración de los problemas filosóficos del cristianismo. Pueden surgir otros muchos. Pero sólo en este sentido nos resulta admisible la frase de Kierkegaard de que la fe "es el órgano que resuelve los problemas dogmáticos". En primer lugar, la fe no es primordialmente un órgano mental del conocimiento, sino la estructura vital de una creencia. En segundo lugar, el Dogma no es uno ni muchos problemas. En el caso concreto del cristianismo, los problemas no son del Dogma, sino de la vida cristiana. Evitando estas posibles desviaciones, si concebimos la fe como órgano de la vida, como vida que da razón de algo, y si nos limitamos a considerar los problemas del Dogma como aquellos problemas filosóficos que suscita el Dogma a la vida cristiana, entonces ya podemos decir que la resolución de estas cuestiones filosóficas del cristianismo quedan atenidas al pensamiento de la fe, o lo que es lo mismo, a la razón que da la vida cristiana de sí misma.

FILOSOFÍA CRISTIANA

Expone don José Gaos en el citado estudio sobre la filosofía de Maimónides que existen dos racionalismos de la fe. El primero toma las categorías de una razón extraña y las concilia con las categorías de la creencia por medio de una interpretación. El segundo saca la razón, o pretende sacarla, de los mismos términos que segrega la fe. En el caso de un puro creyente ambos racionalismos de la fe resultan en principio algo sospechosos. Las razones de la fe no se conforman con lo fundamental, con el creer, con el ejercicio de la fe, sino que pretenden introducir una iluminación extraña en un terreno en el que sólo cabe poner primariamente una acción vital. Así que el puro creyente no sólo considera inauténtico utilizar una razón ajena para pensar la fe, sino que igualmente juzga peligroso que la creencia quiera iluminarse con categorías intelectuales propias, que tanto en este caso como en el otro son acreedoras de una racionalidad que no pertenece a la acción misma de creer. La fe es, como dijo Scheler, "una libre

(14) Manuel Granell, *Lógica*. "Revista de Occidente", Madrid, 1949, p. 380.

posición de la persona" (15). Se defiende, por tanto, la autenticidad de lo que es la fe, la cual no consiste en ningún afán cognoscitivo de buscar la verdad y captarla, pues en la creencia —siempre refiriéndonos, claro está, a la creencia cristiana— es la verdad la que va hacia el hombre, es Dios quien nos infunde la verdad mediante la fe, El es quien nos pone la fe. Vistas así las cosas, el puro creyente tiene toda la razón. El creyente no puede evitar en tener "su razón", la razón a que se atiene respecto a la fe. Pero esta "razón" del puro creyente no pertenece ya ni a unos requisitos mentales extraños, ni siquiera a unos términos lógicos que proviniesen del objeto de la fe. Esta nueva "razón" ya sólo está adscrita a la acción misma de tener que creer, no a la elaboración intelectual abstracta de los contenidos de la creencia. De modo que este imprescindible entendimiento de los contenidos de la fe quedará remitido totalmente a aquella radical razón vital de la creencia.

Pues bien, en la historia del cristianismo sólo ha habido cabida intelectual, hasta ahora, para aquellos dos racionalismos de la fe de que nos habla don José Gaos. A la creencia cristiana todavía le queda la libre disposición de poder ser razonada vitalmente. Si lo que podemos llamar intelecto cristiano hubiese partido más de la vida cristiana y menos de lo que tenía como intelecto extraño o propio, se hubiera dado la justa ocasión para que existiese hoy una auténtica filosofía del cristianismo. No era la misión filosófica del cristianismo bautizar intelectualmente a Aristóteles y a Platón y quedarse ahí. De aquí los motivos justificados que asisten a Ortega y Gasset para explicar que "cuanto se ha llamado filosofía cristiana ha sido más bien la traición intelectual a la auténtica intuición del cristianismo. San Agustín, genialmente, intenta descubrir conceptos nuevos, adecuados a la nueva realidad, y, sin excesivo error, puede decirse que cuanto hay de filosofía cristiana efectiva se debe a él. Pero no bastaba un hombre, por genial que fuera: era menester dispensar todos los viejos conceptos, librarse de ellos y forjar toda una ideología radicalmente original. La masa enorme y sutilísima de la ideología griega, gravitando sobre estas horas germinales del pensamiento cristiano, lo aplastó. Y aun cabe precisar un poco más: es posible que si entre los griegos no hubiese existido un Platón, el cristianismo de estos primeros siglos hubiera logrado la plena franquía de su inspiración, inmunizándose frente a la ideología archimundanal de aquellos helenos que pensaban con los ojos y con las manos. Pero Platón fué un seductor irresistible: hay en él un extrínseco parecido con la tendencia cristiana. También él

(15) Scheler, *El puesto del hombre en el cosmos*. "Revista de Occidente", Madrid, 1949, p. 89.

hablaba de dos mundos —éste y el otro—, también en él se rumorea de una vida ultraterrena. El propio San Agustín reconocía en el platonismo la introducción a la fe cristiana. Mas, sin que yo pueda detenerme a mostrarlo, forzoso es decir que se trataba de un *quid pro quo*. El platonismo no es en ningún sentido cristianismo" (16). Con estas aserciones de Ortega coincide también Xavier Zubiri: "Cuando el cristianismo —dice Zubiri— pone en movimiento las mentes griegas no logra suscitar en ellas, para los efectos de una filosofía del mundo creado, más reacciones que las que se agrupan en torno a la realidad sustancial que había descubierto Grecia..." "Aquí y allá se alumbraron de súbito intuiciones geniales en orden a la historicidad del espíritu humano. Pero quedaron, en definitiva, aplastadas y soterradas bajo el peso de lo recibido" (17). Pero lo peor ocurrió después. La asimilación cristiana de la filosofía helena fué tan exhaustiva, se incorporó con tan racional hermetismo, que hubo peligro de llegar a dogmatizar ciertas verdades metafísicas (18). Si esta dogmatización no se verificó realmente, su tendencia se mantuvo latente durante mucho tiempo, y hasta se pueden registrar comportamientos intelectuales que se apoyaron en ella como si en efecto se hubiese realizado. Esta latente, ya que no real, dogmatización de algunos postulados filosóficos encerraba un doble resultado: Primero, que ponía al Dogma adscrito al avatar histórico de la metafísica. Segundo, que coartaba la libertad en la especulación racional, forzando a seglares y a eclesiásticos a partir en cualquier época de aquellas verdades metafísicas investidas de cierto carácter oficial. Esta situación ha dañado tanto a la religión como a la filosofía (19).

Por todo lo dicho, a la filosofía cristiana sólo ya le queda partir del siguiente supuesto: el cristianismo se realiza en la vida humana, atañe a la intimidad del hombre. Este supuesto es tanto más verdad y es tanto más eficaz en cuanto que, precisamente, se identifica con la gran experiencia histórica que fué el cristianismo, a cuya experiencia se debe la fundamental contribución cultural de que *la vida humana consista en estar dedicada a algo, en darse entregada a algo que se considera valioso* (20). Pero como esta filosofía cristiana sólo puede ser razonada por la fe, por la fe en cuanto acción de creer, en cuanto vida, única fuente primaria que da razón de la creencia, resulta que la fe ha de ponerse por entero a sí misma en la filosofía. Lo que quiere decir que la filosofía cristiana sólo puede ser aquella que pone la vida

---

(16) Ortega y Gasset, O. c., t. V, p. 126.
(17) Xavier Zubiri, *Naturaleza, Historia, Dios.* Madrid, p. 419.
(18) Scheler, *El puesto del hombre en el Cosmos,* p. 90.
(19) Idem.
(20) Ortega y Gasset, O, c., t. V, p. 154.

cristiana, lo cual no puede hacerse si no es con los instrumentos conceptuales de la propia vida del hombre. La vida cristiana como religión sólo pone la fe. La forma religiosa es siempre independiente. Pero si la vida cristiana, además, pone la vida, entonces la fe, como acción de la vida, no tiene más remedio que ser pensada en los términos de ésta. Y ahora ya es fácil advertir que este supuesto inaugura una gran tarea intelectual de la que sólo provendrán ventajas para la vida religiosa de la fe cristiana.

Marino Yerro Belmonte.
MADRID



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

LA LIBERTAD DE LA INTELIGENCIA Y EL PENSAMIENTO DE ANDRÉ MALRAUX

(A PROPÓSITO DE LA APARICIÓN DEL VOLUMEN I DE "LA METAMORPHOSE DES DIEUX")

La actualidad del pensamiento de André Malraux, incluso su validez crítica, no participa ni se nutre de su significación política. La primera premisa necesaria a todo ánimo racional que quiera acercarse al pensamiento de Malraux, es la que le exige adoptar idéntica disposición de la inteligencia a la que el autor de *La métamorphose des dieux* adopta frente a todas las realidades humanas sobre las que ha proyectado su espíritu.

Sólo desde esta actitud de la razón, que sólo acepta los espaciosos límites de la fe y el dogma, podemos explicarnos que un novelista que se impuso, en el año 1933, a una sociedad representada por Gide, Claudel y Mauriac —que escribió en su *Journal,* en 1933: "Vivimos en una sociedad extraña; es vieja, se aburre, perdona a quien sabe distraerla, aunque sea atemorizándola... El talento la desarma. He aquí un muchacho que desde la adolescencia se ha enfrentado con ella... con un puñal en la mano. Pero no importa. Tiene talento; tiene más talento que cualquier otro de su misma edad... En el año de gracia de 1933, un hermoso libro lo llena todo..."—, con la publicación de la *Condición humana,* después de publicar *Los conquistadores, El tiempo del desprecio, Camino real, La espera.* Sobre el fondo dramático de la guerra española, y *Les noyers d'Altenbourg,* se dispusiera a alzarse sobre el nivel de los mejores historiadores de nuestra época, y sometiera a revisión todos los conceptos y criterios de la crítica histórica en *Las voces del silencio,* y, últimamente, en *La metamorfosis de los dioses* —todavía no publicada en su integridad—. No puede llamarnos la atención que después de 1935, con excepción de *Les noyers d'Altenbourg,* Malraux reanude la revisión de la civilización y cultura occidentales, puesto que su primer libro, *La tentación de Occidente,* es ya una crítica del dualismo Oriente-Occidente, que hoy, desde la situación de nuestra cultura, cuyo proceso muchas veces parece tener empeño en desvirtuar sus orígenes estelares, puede parecernos irreductible.

Este me parece el lugar apropiado para señalar la primera característica interna de la obra de André Malraux: la tendencia a la renova-

ción moderna de la épica humana, que no sólo podemos encontrar con comodidad en sus novelas, sino que también existe en sus libros de crítica histórica o cultural. "La épica nace del mito —escribe Hermann Cohen, en *Aestetik des reinen Gefühls*— como un pueblo brota del caos de las invasiones... Para que un poeta moderno pudiese planear algo épico tendría que surgir antes un mundo nebuloso, del cual, como *de un cosmos brotara lo épico como por encanto.*"

Es cierto que lo épico necesita más de una concepción de la peripecia humana, para realizarse, que de una gama de circunstancias concretas que influyen en el poeta, siguiendo ideas caras para Américo Castro. Pero en Malraux encontramos ese "mundo nebuloso" que en su mente de europeo racionalista cría la admiración y el asombro ante la cultura y formas de vida orientales, por un lado, y de otro lado, la fraternidad violentamente impulsiva por la situación social de masas fantásticas de hombres que han perdido la dignidad, en su miseria. Pero ese "mundo nebuloso", necesario para una creación épica, existe también en sus libros no literarios, cuando de la informe diversidad de estilos, formas y expresiones artísticas del espíritu humano, sin límites de tiempo ni de espacio, Malraux cría la nueva visión de un orden, de un eje ordenador que rige la vida imperecedera de movimiento continuo del pensamiento humano.

Diríamos que Malraux ha buscado en los estudios culturales la expresión del hallazgo secreto de sí mismo, del contenido de su biografía: "la historia de su facultad transformadora". ¿Pero en qué consiste esta "facultad transformadora"; qué es lo que se transforma en Malraux?

Malraux, diremos, transforma en sus libros su mito íntimo, da forma, *cría* —diremos con expresión de Nebrija— el contenido de su personalidad, da forma a todo cuanto de confuso y desordenado desde su interior le impone la urgencia de crear, Malraux expresa para crear, no crea para expresar, para expresarse.

Es aquí donde se engasta su singular significación para nuestra hora, en la literatura y el pensamiento de nuestro tiempo.

La novela le llevó a construir el mito de la condición humana moderna, que no sabe cómo emplear sus posibilidades. La crítica cultural sirvió a Malraux para urdir la compleja trama de valores con andadura para nosotros, pero distintos de los que crearon la civilización, que, siguiendo a Malraux, podríamos definir como un proceso doble: por una parte, de asimilación parcial y condicionada de los valores del pasado, y, por otra parte, la formación de una conciencia suficiente que ha impedido una comprensión plena y fraternal de otras civilizaciones.

Quizá se puede pensar que al temperamento impetuoso de Malraux más le convenía el impulso creador de la novela que la verificación racional de principios históricos y culturales. Gaëtan Picon, en sus estudios sobre Malraux, insiste en presentarnos a un hombre lleno de impulso y de pasión, un hombre entregado al gozo de la acción por la acción misma. Claude Mauriac intenta definir su vocación de héroe con voluntad de mito. Charles Moëller nos ofrece un Malraux atento a la miseria humana, a la indignidad de la condición humana degradada por la humillación que impone la miseria y la deshumanización; quiere que veamos en el autor de *Los conquistadores* a un *hagiógrafo homérico* de la revolución. Pero ninguno de estos autores se ha preguntado el porqué del cambio de género literario en la obra de Malraux: de la novela a la crítica histórica.

Cambio de género literario, no de contenido. No puede decirse, sin faltar a una profunda objetividad del pensamiento de André Malraux, que Gidors, Garin, Perken, no tenían nada que ver con las estatuas o las figuras artísticas evocadas por Malraux, no es menos cierto que los personajes de sus novelas alcanzan también la intemporalidad por ser —en su mayor número— personificaciones de fuerzas humanas primarias; con otras palabras: porque en su mensaje dan fe de posibilidades humanas que son el fundamento de un orden natural pleno de realidades, maduro para la plenitud.

Pero ¿es que hay ruptura, solución de continuidad en este cambio externo de la obra de Malraux? ¿Nos encontramos ante una mutación brusca de su transformación intelectual? O, por el contrario, ¿existe continuidad entre el novelista y el historiador?

Malraux publica, en 1933, *La condición humana;* en 1935 comienza a trabajar sobre el *Museo imaginario.* No hay pausa ni solución de continuidad en el tiempo. Para establecer la unidad entre el novelista, si se quiere el hombre de acción, y el historiador nos bastará con citar uno de sus comentarios al libro de Gaëtan Picon, *Malraux, par lui-même,* dice así: "La dignidad fundamental del pensamiento la encuentro en la acusación de la vida, y todo pensamiento que justifica el universo se envilece, puesto que es algo distinto a una esperanza."

Sus novelas son una acusación de la vida hasta sus más profundas raíces, es un planteamiento de la incógnita existencia humana en sus mismas semillas, y sus obras de crítica histórica están muy lejos de justificar el universo del espíritu, el conjunto de las creaciones humanas a través de la historia del arte; está muy lejos de intentar siquiera encuadrar los estilos y las formas, el color y el movimiento del arte, en los cánones clásicos, irreductibles, de nuestra mentalidad occidental.

Otro argumento a favor de la continuidad de pensamiento y obra en

Malraux es el hecho de que siempre trató en sus novelas de sociedades, hombres y ambientes ajenos —salvo en *La espera*— a Occidente y, sin embargo, el exotismo no es un obstáculo para que no nos sintamos, desde un punto de vista exclusivamente humano, solidarios con sus héroes y sus santos ideólogos y sus mártires políticos.

Todavía puede sumarse otro argumento en pro de la continuidad de la obra de André Malraux: éste. Sus novelas nos ofrecen un solo aspecto del problema que plantean; jamás encontramos en Malraux un personaje o una situación "contrapunto". Su exposición es firme, dirigida a su fin, sin obstáculos ni tropiezos; no hay dialéctica, sino comprobación pura. Estos caracteres de la obra novelística de André Malraux son los convenientes para una obra de crítica.

"Considero a los personajes de Malraux como exponentes de una de las formas más importantes de la angustia en lo que va de siglo: los jóvenes tienen miedo a los monstruos que descubren en su interior con la ayuda del psicoanálisis; se tambalean ante la rueda vertiginosa de las culturas pasadas y presentes que gira cada vez más de prisa; son incesantemente solicitados por imágenes de violencia y de placer, desplegadas sobre todos los muros, desde los cuales "vocean", como decía Apollinaire. La juventud siempre ha sido impaciente; bienhadado favor, fuerza renovada, que nos arrastra y nos obliga a revelarnos en el camino; pero también peligro de desbaratar con un humor revoltoso el paciente esfuerzo imprescindible para formar un hombre. Nuestro siglo, cansado de sus luchas interiores, trata de horadar la muralla que le rodea: una vez abierta la brecha, se siente arrastrado afuera con violencia inaudita y lanzado al mundo inconmensurable de los astros y de las culturas. Esta fuerza, que debía haber sido domeñada, está ahora desencadenada, suelta, sin objetivo, en el museo del hombre y de la historia", dice Moëller.

"A una literatura individualista y burguesa, ligada al culto de la diferencia individual y a la civilización del placer —escribe Picon—, y cuyo tema casi único ha sido la sensualidad amorosa, Malraux opone una literatura de la fraternidad viril; a la psicología de los individuos, la tragedia de la condición del hombre."

Malraux, antes de crear el mundo de la fraternidad, impulsado a ella, no por amor a una ideología, sino atraído por la hermosura y grandeza de sentirse semejante a otro hombre. Esa hermosa frase de *L'Espoir* —"la nuit n'était que fraternité"— dice sobre Malraux más que un alegato acusatorio de su participación en movimientos revolucionarios. Si escribió un conjunto de novelas fué porque necesitaba crear, al expresarlo, el mundo de los valores humanos. Y cuando lo hace lo hace sin intención política alguna. Bajo una aparente defensa

de la revolución, sólo late el deseo de decir que para él la revolución ha sido ocasión de encontrar la identidad esencial de los hombres.

Para Malraux, el hombre aislado, el hombre solo, erguido ante su propia conciencia, tal como lo podemos deducir de la concepción de sus personajes, no es una inteligencia puesta al servicio de una idea, no es un conjunto de músculos entregados al frenesí de la muerte posible, acechante y medida de la verdadera grandeza humana; el hombre, para Malraux, los personajes de Malraux, expresan una unidad sustancial: algo, todo cuanto la constituye, que es capaz de crear un mundo nuevo, en donde todos puedan sentir el orgullo de sentirse hombres.

El hombre es la raíz de todo el pensamiento de Malraux. Para Malraux, el humanismo no es decir: "Lo que yo he hecho no lo ha hecho ningún animal", sino decir: "Hemos rechazado lo que en nosotros quería el animal, y queremos encontrar al hombre allí donde hemos encontrado lo que le destruye."

La novela ha servido a André Malraux para expresar las circunstancias que aplastan la condición humana en nuestra hora. La crítica histórica ha servido a Malraux para seguir las huellas de una cadena de resurrecciones y muertes del espíritu humano en su lucha por sobrevivir independiente y libre ante las deformaciones que mitigaron su fuerza creadora a través de los tiempos. Pero no sólo en un área espacial de la historia, sino en todo el mundo conocido: de Oriente a Poniente.

Si Malraux localiza la acción de la mayor parte de sus novelas en Oriente, también describe la esperanza humana —no maleada por la política— en Occidente. Si su simpatía se inclina ante la sonrisa de Reims, su formación orientalista le enamora de la expresión hierática y hermosa de Renefer. Si Malraux se yergue como un visionario de la unidad del espíritu humano es, al mismo tiempo, un pensador que desciende a la realidad de su época para crear, en 1948, en la Salle Pleyel, un concepto inesperado, el de la "civilización atlántica".

Pero insistamos en que los personajes de Malraux no sólo están concebidos como una unidad, sino que ellos mismos son un impulso hacia una unidad que buscan alcanzar en la acción.

Acaso sea ésta la razón por la que el erotismo en la obra de Malraux juega un papel muy significativo. El hombre busca la unión en el amor, pero en el instante de amar siente, con mayor agudeza que en otro momento, la diferencia que hay entre los dos que se aman. No es el sexo lo que determina el amor en Malraux; todo lo contrario, el sexo marca y subraya la diferencia irreductible entre los seres. El amor no basta para la unidad ni es unidad en sí mismo, no une, sino

separa, puesto que insiste sobre la diferencia real. Esta diferenciación, que amenaza la unión entre los seres en el amor y por el amor, sólo la supera "por el desafío del destino".

Oigamos a Malraux hablarnos de los últimos momentos de los dos amantes de la *Condición humana:*

> Aquel amor frecuentemente crispado, que los unía como un hijo enfermo; aquel sentimiento común de sus vidas y sus muertes; aquel entendimiento carnal entre ambos, nada de todo aquello existía frente a la fatalidad que decolora las formas de que están saturados nuestros ojos... *(Cond. Hum.)*

Nada significa el amor si no conduce a la unión ante el destino:

> Antes de abrir (Kyo), se detuvo, aplastado por la fraternidad de la muerte, al descubrir hasta qué punto, frente a esta comunión, era irrisoria la carne, a pesar de sus arrebatos. Ahora comprendía que consentir en arrastrar a la muerte al ser amado es quizá la forma total del amor, la que no puede ser superada. *(Cond. Hum.)*

Cuando May se encuentra ante el cadáver de Kyo nace en ella un ignorado sentido maternal, ausente en sus amores instantáneos, y dice palabras, mentalmente, porque su contenido le aterra, "por miedo a oírlas ella misma":

> "Amor mío", murmuraba, como hubiera podido decir "carne mía", pues sabía bien que era algo de sí misma, y no algo extraño, lo que le era arrancado; "vida mía"... Se dió cuenta de que decía estas palabras a un muerto. Pero hacía ya mucho tiempo que estaba más allá de las lágrimas. *(Cond. Hum.)*

Comenta Moëller: "Hay aquí una fiereza en el dolor, mezclada con una ternura de amante y de madre, que hace de este pasaje uno de los más grandiosos de Malraux." Pero es en el momento en que el amor se aproxima a la ternura materna cuando lo absurdo de la muerte de un ser amado se manifiesta en todo su horror:

> Lo contempló mientras pasaba a la habitación vecina... Mientras Kyo estuviera allí, se le debían todos los pensamientos. Esta muerte esperaba de ella algo, una respuesta que ella desconocía, pero que no por eso dejaba de existir. *(Cond. Hum.)*

Es cierto que May no conoce la respuesta que debe dar a la muerte de un ser amado.

> Una respuesta más allá de la angustia que arrancaba a sus manos caricias maternales que ningún hijo había recibido de ella, más allá de la espantosa llamada que le hacía hablar al muerto con las formas más tiernas de la vida. Aquella boca que le había dicho ayer: "Creía que

estabas muerta", y no hablaría más. No era con lo que allí quedaba de irrisoria vida, un cadáver, sino con la muerte misma con lo que había que entrar en comunión. May seguía allí, inmóvil, arrancando a su memoria tantas agonías contempladas con resignación, toda tensa de pasividad en la vana acogida que fieramente ofrecía a la nada. *(Cond. Hum.)*

¿Es que Malraux no sabe responder a la interrogante que plantea la muerte, el más allá? Sus libros de crítica de arte no han eludido la verdad de las artes del pasado, y el mismo Malraux no dice que todas responden a una respuesta ante el más allá; él sabe que las civilizaciones se han formado en la búsqueda de lo sagrado y de lo divino; él sabe que la civilización occidental, en el Renacimiento, cuando adquiere conciencia de sí misma, del pasado clásico, traiciona el pasado medieval introduciendo la inmortalidad de lo humano allí donde existía la alegría de las esculturas góticas.

Malraux ha sabido dar una respuesta a la interrogante de May. Es cierto que no la da en sus novelas, sino en *Las voces del silencio* y en *La metamorfosis de los dioses.* Malraux sabe que la concepción leninista del mundo, de la vida como acción, conduce a cuestiones que no pueden ser respondidas. Prefiere partir de Spinoza; prefiere demostrar que la grandeza del hombre es llegar a ser hombre en la búsqueda de su parte más alta. Malraux sabe que de nada sirve el alma si no existen ni Dios ni Cristo.

Como si en su pensamiento perdurara, incólume y activo, un eco de aquellas frases de Lessing, impulsándole en su trabajo, en la inquietud dieciochesca de su inteligencia: "No la verdad que un hombre posee o cree poseer, sino el esfuerzo leal que hizo por penetrar en esta verdad, es lo que da valor a un hombre. Porque sus fuerzas le acrecientan no en la posesión de la verdad, sino en la búsqueda de la verdad, y en esto consiste su perfección creciente" *(Eine Duplik,* I parte).

Y no ignora que Cristo ha informado las formas por las que el espíritu occidental se ha manifestado buscando la parte más alta del hombre.

Cuando Malraux cierra su ciclo novelístico comienza a preparar el *Museo imaginario,* en 1935. Es decir, abandona la creación literaria para indagar, inquirir nuestra civilización, en busca de la respuesta que May no sabe dar ante la ineludible cuestión del más allá.

¿Qué significan el *Museo imaginario* y *Las voces del silencio* en el pensamiento de Malraux?

Este último libro es la interrogación más dura que se ha escrito sobre la validez de los fundamentos de nuestra civilización.

Nuestra civilización ha formado una tradición del espíritu humano. Pero, en primer lugar, esta tradición está formada por fragmentos de

nuestro propio pasado occidental; se formó cerrada a otras civilizaciones anteriores en siglos a la nuestra, bajo el imperio selectivo del gusto y del afán de los hombres por erigir en valores sus preferencias. Este defecto de nuestra tradición ha modificado nuestra sensibilidad, haciéndola menguar, impidiéndole que pueda gustar el contenido de otras civilizaciones, de otras formas de manifestarse el espíritu. Y ésta mengua de nuestra sensibilidad y parcelación de nuestras perspectivas nos han conducido, en el siglo XIX, a adorar el concepto de belleza, que es equívoco, puesto que se trata sólo de una belleza para uso occidental.

¿Cuál es la actitud de Malraux frente al arte? Malraux cita un texto de Aristóteles que le parece convincente como semilla del arte griego, del arte occidental, y cuya prostitución ha determinado la evolución posterior de las formas artísticas, alejadas cada vez más, después de cada estilo, del ideal primero.

El texto de Aristóteles es éste: "El fin del arte es dar forma al sentido oculto de las cosas y no su apariencia; porque en esta verdad profunda está la verdadera realidad, que no se manifiesta en los contornos exteriores."

Toda la *Metamorfosis de los dioses* está dedicada a demostrar cómo el arte ha ido perdiendo el sentido de lo sagrado y de lo divino.

Me importa insistir sobremanera en esta cita de Aristóteles en el libro de Malraux, que supone un último paso, hoy por hoy, en su transformación intelectual. Y me importa insistir porque nos sitúa a Malraux en una perspectiva inesperada, la de su parentesco con la tradición más arraigada, olvidada, deformada, de la civilización occidental.

Si Malraux rompe, en cierto modo, con nuestra civilización, es sólo en cuanto ensancha los límites de nuestra tradición, englobando en sus estudios y trabajos de su inteligencia otras culturas, cuya afinidad, negada hasta hoy, él nos demuestra que existe, siguiendo a Aristóteles, no bajo formas externas, sino porque las artes de los Ming, de los Song, el hieratismo maya o egipcio, los frisos del Partenón, la Victoria de Samotracia, las miniaturas de los libros de horas carolingios, los cristos románicos, los mosaicos de Bizancio, los iconos ortodoxos, Goya o Manet, "Olimpia" o "La Venus del espejo", responden a un mismo impulso y dan fe de la universalidad idéntica, de la identidad universal del espíritu humano, del alma humana, más allá de las fronteras y de las limitaciones históricas.

Afirmaremos entonces que la originalidad, la grandeza, la amplitud, la magnanimidad del pensamiento lleno de sorpresas y motivos de asombro de Malraux consiste en ensanchar los horizontes de la civilización occidental, y oponiéndose a aquellas escuelas o críticas histó-

ricas que todo lo cifraron en una división estanca de ciclos y formas de civilizaciones, afirma con la misma decisión que afirmó la fraternidad entre los hombres, la fraternidad entre los estilos en cuanto que nos hablan de un mundo que triunfa de esta manera sobre el tiempo que la creación humana enriqueció con sus creaciones.

Este es el mundo que intenta hacernos entender, así como el poder que anima a ese mundo; poder único e inmutable, tan viejo como la invención del fuego y de la tumba; poder al que el mundo de la creación absoluta debe su existencia. Sus libros no son de historia del arte, aunque se ve obligado a seguir los vaivenes de la historia, ni tampoco son un tratado de estética. Son libros en los que toma carne, sangre y violencia la presencia de una eterna respuesta a la interrogación que el hombre se hace cuando adivina su parte eterna, desde los tiempos en que el hombre todavía no pudo preguntarse por su significación.

"Y es hermoso —escribe Malraux en la última página de la *Moneda de lo absoluto*— que el animal que sabe que ha de morir arranque a la ironía de las nebulosas el canto de las constelaciones y que lance al azar de los siglos, a los que se impondrá con palabras desconocidas. Desde la noche en la que todavía Rembrandt dibuja todas las sombras ilustres y la de los dibujantes de las cavernas, siguen con la mirada la mano temblorosa que prepara una nueva vida más allá o un nuevo sueño... Y esta mano, cuyo temblor acompañan los milenarios en el crepúsculo, tiembla por una de las formas secretas, y más altas, por la fuerza y el honor de ser hombre."

Sueño renovado de la inteligencia creadora del hombre, sueño que se renueva en cada instante de la historia, en cada segundo fugitivo, tantas veces efímeros en que el hombre se pregunta por su destino.

> Pero también el raudal del tiempo lleva a la muerte, tan sin pérdida, que el viejo sueño del destino suspendido reaparecería como si hubiera sido el secreto de la tierra, agazapado entre estos hombres de cascos en punta, recubiertos de tela gris, como lo habían estado bajo los yelmos de Saladino. En aquel olor de criadero de setas mi padre vió, durante un segundo, el gesto petrificado de los herreros mitológicos bajo una luz olvidada para siempre —una luz que apenas turbaba el paso de las efímeras voluntades humanas, efímera como esta guerra y como el ejército alemán—. El que acababa de hablar de electricidad, uno de los soldados más pobres, una cabeza de alcohólico hereditario, se puso a revolver, bajo el rayo de sol, una maleta pequeñísima que sacó de su saco, una ridícula maleta de muñecos, como si su miseria se hubiese expresado también en ella. La oscuridad está de nuevo poblada de voces, voces de indiferencia y de sueños seculares, voces de oficios —como si sólo los oficios hubieran vivido bajo los hombres impersonales e interinos—. Los timbres de las voces eran distintos, cambiantes, pero los tonos permanecían idénticos, antiquísimos, envueltos en el pasado como la sombra de esta mina —la misma resignación, la misma falsa autoridad, la misma ciencia absurda y la misma experiencia, la misma inagotable alegría—. *(Noyers.)*

Es éste, a mi parecer, uno de los pasajes de *Les noyers d'Altenbourg* que mejor definen la obsesión de Malraux después de su experiencia de la guerra española, durante su experiencia en la segunda guerra mundial: el haber encontrado en todos los hombres un eco lejano del pasado, el haber llegado al convencimiento de que hay algo en el hombre que no cambia con el tiempo ni bajo la influencia, a veces inhumana, de la historia; algo que sobrevive en él y de él, que queda en cada huella de su caminar por el sendero del destino, mientras se pregunta, contemplando, hecha carne de su carne, a la civilización occidental, ¿vale la pena apasionarse por las cosas? ¿Por qué he dejado de apasionarme por los valores? En esta pregunta, desde *La tentación de Occidente,* Malraux encierra la mayor acusación contra nuestra civilización.

Es el predominio de la pasión, las realidades inmediatas, lo que ha determinado la historia moderna de Europa; lo que ha decidido que el hombre olvide el eco que resuena en su más profundo centro, eco ancestral y casi mítico que le une a los tiempos y edades pasadas. Ha sido la pasión la que ha determinado que el hombre sea un instrumento de cambio, pero no un lugar en donde es capaz una transformación hacia la plenitud.

¿Cómo rectificar esta desviación? Recuperando la pasión por los valores. ¿Por qué valores? Por aquellos que han quedado impresos en las formas y estilos creados por el espíritu del hombre. Es necesario rectificar nuestra tradición.

¿La rectifica Malraux?

De una manera insistente, en Malraux, sobre todo en su última novela, *Les noyers d'Altenbourg,* se repite el calificativo de *gótico.* Son muchas las sensaciones que le merecen este calificativo, y con él nos hace penetrar en el misterio de la pervivencia de los tiempos pasados en el nuestro. Y esta pervivencia, la que hace que el narrador de esa novela se sienta nacer de nuevo, se sienta un nacimiento humano constante en el tiempo, como si Malraux nos quisiera decir que cada hombre es una posibilidad de que vuelvan hasta nosotros los tiempos hundidos en las sombras del pasado:

> Reaparezca, con una sonrisa oscura, el misterio del hombre, y la resurrección de la tierra ya no será más que decoración vibrante. Ahora sé lo que significan los antiguos mitos de seres arrancados a los muertos. Apenas si me acuerdo del terror: lo que llevo dentro de mí es el descubrimiento de un secreto sencillo y sagrado. *(Noyers.)*

Esta pervivencia, esta obsesión por el tiempo pasado hace de Malraux un clásico en el sentido, en el mismo sentido en que llamamos clásico a Goethe, el último que, todavía contemporáneo de Comte, seguía fiel a los principios de nuestra tradición clásica.

La gran lección de Goethe es que hizo posible la unión entre filosofía y poesía, que el positivismo incipiente, la escolástica misma, negaban. Pero gracias a esa actitud, Goethe reafirmó la tradición europea, y lo hizo por última vez. Tenía clara conciencia de pertenecer a esta tradición. Sabía que en la base de esa tradición existían Homero, Platón, Aristóteles y la Biblia. Goethe es el último eslabón de una cadena dorada de tradiciones. Y la afirmación goethiana, que permite acercarnos con admiración a Malraux, es aquella en la que se defendía la fraternidad entre todas las formas de la creación espiritual y la necesidad de ampliar la nuestra.

Y esta afirmación equivalía a un deseo de que la tradición europea abriera sus ojos y contemplara en la lejanía del espacio y del tiempo las otras civilizaciones que habían intentado vincular indisolublemente el hombre al universo y al acontecer. Esta afirmación exigía una universal libertad de la inteligencia para aceptar todo cuanto puede llevarnos al conocimiento del hombre.

¿Para qué podemos desear el conocimiento del hombre? Kennard Rand ha demostrado en su libro *Los fundadores de la edad media* —San Agustín, San Jerónimo, San Ambrosio— hasta qué punto es necesario el conocimiento de la grandeza del hombre para reforzar, virtualizar una tradición y una cultura. San Agustín lo expresó axiomáticamente: *Noverim me, noverim te.*

Y creo que hemos visto como el gran tema de la inteligencia de Malraux en la condición humana, en cuanto es capaz de creación. Y lo ha demostrado ampliando el horizonte de nuestra crítica histórica; lo ha hecho llamando la atención sobre la existencia de una "civilización atlántica", cuyo solo enunciado permite entrever quizá una nueva era: la reaparición de un nuevo mundo y civilización mediterráneas, con sus consecuencias, una traslación del eje histórico, del dinamismo de los tiempos, en los que acaso sea posible que todos se reconozcan partícipes de una misma civilización original y matriz, aquella que, silenciosamente, a través de la historia, nos dice las transformaciones de la expresión de lo eterno en el espíritu del hombre.

¿Universidad? ¿Una nueva edad media?

No. Para que esta perspectiva de André Malraux pudiera constituir una nueva universalidad medieval del espíritu sería necesario que la sonrisa de Malraux fuese alegre.

Pero, en verdad, al cerrar el último libro de Malraux, se viene a los labios aquel verso del Dante, en el *Infierno:*

Tristi fummo
nel aer dolce che del sol s'allegra.

José Vila Selma.

UN ESPAÑOL ILUSTRE: FEDERICO MARÉS, "EL CATALÁN".

Allá a principios de siglo era frecuente ver por los caminos de la ancha y soledosa España la alta magra y desgarbada silueta de un hombre a quien acuciaba la prisa. Cuando no era por los caminos era por los senderos, y cuando no por los senderos por los vericuetos, en que tan pródigo era el país, todavía propicio al descubrimiento y a la sorpresa. Este hombre pernoctaba en extraños lugares. A veces su cuerpo, cansado de las jornadas, dormía sobre pajas; otras noches, en las altas camas de los pueblos, esas que tienen colcha larga de vivos colores, tejido antiguo y olor a manzanas o espliego. Nuestro hombre paraba poco en los sitios. Recorría detenidamente el pueblo, casi casa por casa, y marchaba rápido en busca de otra villa, de otro lugar. De algunos de ellos salía con pesado bulto entre los brazos, y así un día y otro día... y un año y otro año.

A Federico Marés, el escultor, le conocían bien por tierras de campos, por las llanadas de Valladolid, por las serranías de los Pirineos, por las más apartadas villas que un día tuvieron historia famosa justas en sus recintos, y guardaban en los viejos y derruídos templos, glorias del pasado, y en las antiguas y blasonadas casonas a punto de ruina, olvidados objetos de arte. Las comadres y los ancianos de los pueblos, esos que hacen tertulia en atrios y soportales, conocían bien la figura de "el Catalán", al que se veía de vez en vez, y a quien extrañaba ver mirar absorto un capitel, una portalada, una rejería, una imagen tallada en piedra o las antiquísimas tallas que un día lucieron gaya policromía...

Federico Marés era incansable en sus correrías. Formaba en la lista de los hombres que andaban por entonces en España, y que serían los que procuraban hacerla mejor, como Regoyos, como Baroja, como Azorín, como Solana...; eran los hombres que, sin ponerse de acuerdo, sabían la necesidad que había de andar por la patria para después hablar con conocimiento de causa. Otros catalanes también la recorrían por entonces, eran Rusiñol, Casas... Cada uno iba descubriendo algo inédito. Un día el resultado era "La ruta de Don Quijote"; otro, "Aviraneta"; otro, los lienzos melancólicos de Regoyos; otro, los cuadros violentos y los libros tremendos de Solana; otro, "El pueblo gris"..., y así se iban enriqueciendo las letras y las artes, y luego la historia de la literatura y los museos. El escultor Federico Marés iba recogiendo lo que estaba en trance de perderse para siempre; iba recogiendo las prue-

bas de la grandeza de un pueblo; iba guardando tesoros ocultos, desconocidos, y por entonces perdidos, a no ser por su mano salvadora, y su bolsillo pródigo. "El Catalán" no cejaba en rescatar esculturas, columnas, estatuas y los más variados objetos que llevaban en sí, en su unión y en su número crecido, la gracia y el interés de la historia. Fueron muchos años de ir y de venir. Muchos años robados a su propio trabajo y a su quehacer de creador. Muchos años dedicados a emplear todo su dinero en formar una de las colecciones más importantes del mundo, y que tendría esa categoría por el buen tino y mejor conocimiento del escultor y viajero Federico Marés, quien convirtió el hecho de viajar en una profesión de gran alcurnia.

El resultado era sorprendente. Su casa de Barcelona se llenaba cada día con nuevas adquisiciones. Se colmaba. Las habitaciones eran pequeñas para guardar tallas, escudos, imágenes, policromadas, relieves y los más heterogéneos objetos. Y en una fecha feliz para España, el escultor Federico Marés se dirigió al Ayuntamiento de su amada ciudad de Barcelona y manifestó que donaba íntegra su maravillosa colección, tasada en muchos millones, a la ciudad. Sólo ponía como condición que le dejasen vivir entre sus valiosas piezas, y que el Museo nuevo fuese instalado en un noble lugar. El Ayuntamiento fué tan gentil y cortés, como es hábito en la ciudad que tanto elogió Cervantes. Cedió para el nuevo Museo locales dignos de él: el ala izquierda del Palau Menor de los Reyes de Cataluña, mandado construir en 1368 por Pedro IV el Ceremonioso, para su tercera esposa, Leonor de Sicilia, sobre el solar de la vieja residencia de los Templarios y con acceso frente a la puerta septentrional de la catedral barcelonesa... Y el día 1 de junio de 1946 se celebró la solemne inauguración de la primera sala del Museo, que es hoy orgullo de España. Ese mismo día se firmó el documento de la donación, y el donante recibió otro del Ayuntamiento en el cual se le nombraba director vitalicio de su propio Museo.

Esta es la anécdota simple del Museo Marés, que ha recibido la más preciada distinción de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la Medalla de Oro.

El Museo Marés vale muchos millones, muchos. Digamos solamente que todo el primer piso —siete grandes salas— está colmado de tallas, desde la románica del siglo XII hasta las de los maestros españoles de los siglos XV, XVI y XVII. Todos los estilos de la imaginería están representados en escuelas hispanas o extranjeras, en las uniones hispano-flamencas o hispano-francesas; que desde el nombre de Berruguete hasta Juni asistimos a un desfile ininterrumpido de la más bella imaginería que puede soñarse reunida en una colección ejemplar. Digamos también, mejor dicho, apuntemos solamente, que todo el segundo piso

de este colosal Museo está dedicado a los más diversos objetos bajo el título feliz de "Museo Sentimental": abanicos, peinetas, joyas, encajes, aleluyas, barajas, juguetes, petacas (250), cajas de rapé (150), floreros, vidrios catalanes y de la Granja, atuendos masculinos: relojes, gemelos, casacas, etc. Destacan la colección de llaves antiguas (700), de pilas benditeras de Manises, Alcora, Gargadelos; altarcillos, relicarios, estampería, incensarios, medallas, devotas, cruces y otros objetos agrupados en una sola sala llamada de la Fe.

El recuento del tesoro reunido, a través de toda su vida ejemplar, por Marés es imposible. Ante la concesión del preciado galardón su ancha sonrisa de hombre bueno y sencillo ha sido la gran respuesta. La misma que puso en su boca cuando realizó el milagro de reconstruir las tumbas reales de Poblet. La misma que puso cuando llevó a casa del maestro d'Ors la estatua regalada del ángel, que llevaba la firma de todos los que fuimos sus amigos; la sonrisa que surge cuando no sólo se cumple un deber, sino cuando se rebasa éste en un acto de inusitada generosidad y de amor a los demás, al prójimo, que este gran ejemplo, y no otro, es el que ha ofrecido a España y al mundo Federico Marés, "el Catalán".

PINTORES PORTUGUESES EN ESPAÑA.

De caso insólito puede calificarse, sin que pequemos de exageración en la fuerza del calificativo, el hecho de que se presente en España la obra de once pintores portugueses, pues, aunque pueda parecer extraño, y sin que exista ninguna causa que determine o explique artísticamente la ausencia de la pintura del país hermano, el hecho es que nos es prácticamente desconocida, mientras que las pinturas de otros países tienen en nuestra Patria presentaciones y conocimientos periódicos. Citemos, como ejemplos, las exposiciones recientemente celebradas de arte francés, dos de arte italiano, la de arte holandés, las inglesas organizadas por el Instituto Británico, las celebradas en la Casa de Norteamérica, las exposiciones recientes de arte chino, etc. El arte portugués se ha caracterizado por su desconocimiento, ya que la obra, excelente obra de Helena Viera de Silva, acaso en donde el abstractismo haya encontrado su más alta expresión poética, nos fué dada a conocer como de autora francesa, en una exposición de pintura contemporánea de pintores franceses, cosa no de extrañar, pues sabido es que las sucesivas escuelas de París están formadas por pintores extraños, hasta el punto de que es corriente la frase de que los mejores pintores franceses son españoles. Los ejemplos de Picasso o de Juan Gris son suficientes; pero a éstos podían añadirse los de Miró, Bores, Viñes, etc., etc.

La culpa de este estado de ausencia creemos que es portuguesa, y tiene una explicación natural y lógica que un crítico del país hermano ha definido diciendo "que la pintura portuguesa, no habiendo conocido ni el impresionismo, ni la reacción de Cezanne, ha sufrido el más estrecho academicismo desde 1860 hasta más allá del año (clave) de 1910". Bien es verdad que dentro de nuestros límites geográficos ese mal también se puede achacar a España; aunque se ha salvado el temible bache, bien por las "exportaciones" al extranjero, bien por el sentido heroico de algunos pintores, que llegan desde Solana, Regoyos o Nonell hasta Palencia y Tapies, o a asociaciones minoristas que mantuvieron enhiesta la bandera de la esencia artística contra el formulismo, desde la Asociación de Artistas Vascos hasta la Academia Breve, que fundó el maestro d'Ors. Hoy ya la incorporación es total en los movimientos artísticos de las nuevas generaciones.

Este fenómeno se ha producido casi al mismo tiempo en Portugal, y al producirse lo que pudiéramos llamar incorporación europea del arte nacional se ha realizado también un mayor conocimiento del arte portugués, del que no podemos olvidar que ya tenía varios nombres famosos y hasta heroicos, como los de Sousa Cardoso y Santa Rita, introductores del cubismo y el futurismo en Portugal, siguiendo el orden de los apellidos. La cita de Almaida Negreiros es una isla, excelente, solitaria en sus días.

En la actualidad, y en la Sala Abril —buen nombre para la primavera artística que representa la excelente exposición portuguesa—, once artistas exponen sus obras. Todas ellas dentro de las más nuevas tendencias y con predominio de las formas abstractas. El certamen tiene una gran categoría y es lástima que el crecido número de expositores en una misma sala impida un conocimiento más íntimo, y a la vez más extenso, de sus modos y maneras. En primer lugar, tiene interés excepcional la obra de Julio Resende, el expositor de mayor eco en el mundo, singularmente en los países nórdicos, ganador del concurso de proyectos para el monumento al Infante Don Enrique, participante afortunado en la Bienal de Venecia, segundo premio de la Fundación Gulbenkian, y con obras en diversos museos europeos y americanos. Su pintura abstracta tiene un atractivo muy particular, pues Resende ha encontrado la fórmula de lograr la unión subjetiva de su aliento poético —general en la exposición—, con la entrega absoluta a una formalización plástica, con orden y concierto arquitectónico, conseguido sin concesión a lo objetivo, sino por buen ordenamiento de libres formas, y un color y un tono repetido, obsesionado, muy característico de este artista a quien tan bien conviene el camino de pureza que debe alentar en el arte no figurativo. Resende es la figura del certamen.

En la amplia lista de nombres se hallan: Luis Gómez, Lapa de Almeida —decorador del pabellón de Portugal en Bruselas—, Francisco Relogio, Premio de Joven Pintura; Ruivo Alves, Gastao Seixas —arduo visitante de nuestro Museo del Prado—, Armandio Silva, miembro del Grupo de Grabadores Internacionales; Joao Vieria, Antonio Bronze, Adelino Fergueiras, con obra en el Museo Nacional de Soares dos Reis de Oporto, y Antonio Quadros. El último citado acaso sea el artista con mayor fuerza expresiva y el que presente una obra que tenga, dentro de una tendencia magicista, resonancias de Max Ernst, una incorporación más portuguesa. Quadros ha sabido escoger una raíz popular, ingenuista, y luego dotada del imprescindible proceso intelectual que la dignifique y cree el arte con categoría y unidad. En este artista se aprecia una honda ternura y un aliento de "saudade", vocablo que empleamos aun sabiendo que se hace inevitable en glosa que tenga a Portugal como protagonista, pero que aquí, sin estar buscando el sentimentalismo con predisposición, que de ser así perjudicaría al propósito plástico, éste surge naturalmente de la obra de Quadros, que es la única manera de que la literatura tenga permanencia en la plástica, cuando es una proyección lógica de la misma.

El conjunto ha merecido grandes elogios de la crítica madrileña, y varios de los artistas han recibido proposiciones para exponer en Barcelona tras la muestra celebrada en Madrid.

La falta de conocimiento ha quedado ya superada y sólo beneficios ha de reportar a los dos países hermanos. Y esto nos recuerda el caso del parentesco extrañísimo —pues no se conocieron los protagonistas— de Sequeiro y Goya, el uno asomado a la ribera del Manzanares y el otro apoyado en el barandal de algas del Atlántico. Sus vidas fueron parejas, tanto como sus obras; pero este tema exigiría otro comentario. Hoy sólo sirve para identificar sentires y expresiones.

NUEVAS SALAS EN EL MUSEO LÁZARO GALDEANO. MEDALLAS, TEJIDOS, ARMAS, CUADROS.

Si el valor de una vida puede medirse también por el bien hecho a los demás, muchos méritos tuvo el ilustre hijo de Beire (Navarra) don José Lázaro Galdeano, fallecido en Madrid el año 1947, quien al morir legó sus colecciones al Estado español, habiéndose de tener en cuenta que el precio de los objetos cedidos sobrepasaba los mil millones de pesetas, existiendo algunos de valor incalculable por ser piezas únicas en el mundo.

Fué don José Lázaro Galdeano financiero famoso y más famoso aún coleccionista de los más variados objetos, tarea esta última en la

cual le acompañó su esposa, doña Paula Florido. Su nombre era conocido en todos los lugares de Europa y América, y los anticuarios internacionales sabían bien que las piezas más valiosas que llegaban a sus manos tenían en este español, retraído y hasta hosco, a un seguro comprador.

Su larga vida —nació en el año 1862— fué una dedicación completa al arte, gracias a la cual España hoy cuenta con un museo único, dada la variedad de objetos que en él se exhiben, desde el célebre "San Juan", de Leonardo de Vinci, hasta la más completa colección de pintura inglesa, sin contar los lienzos de Velázquez, "El Greco" y Goya. Pero aparte de la pintura, el afán coleccionista de Lázaro Galdeano llegaba a todos los objetos que tuvieran un valor artístico o histórico, y así, ejemplares como la famosa copa del emperador Rodolfo II se hallan mezclados con la serie más rica de esmaltes de Limoges.

La medalla de Pisanello.

Ahora se han inaugurado nuevas salas que son exponente de una riqueza incalculable que ha necesitado años para su clasificación, llevada por notables expertos, bajo la dirección de José Camón Aznar, director del museo. De estas varias salas destacan las dedicadas a medallas, telas y armas. La primera constituye un archivo impar para estudiar la historia de la medalla en el mundo apartado, artístico, del cual casi carecía España. En la colección figuran ejemplares firmados por Antonio Pisano, a quien se considera inventor de la medalla, conocido por "El Pisanello". Desterrado de su patria, Verona conoció en Ferrara al emperador de Constantinopla, Juan Paleólogo, cuando la peste disolvió el Concilio allí reunido para intentar la posible unión de las dos iglesias. De este emperador —hombre apuesto, con barba cortada a la griega— hizo el artista un dibujo que hoy se conserva en el Museo del Louvre, y que luego utilizó para el perfil de la que puede considerarse primera medalla artística. Un raro ejemplar con la figura de Alfonso V el Magnánimo fué la medalla con la que inició Galdeano esta colección que hoy puede considerarse única en el mundo, tanto por la cantidad como por la calidad.

El célebre estoque de Tendilla.

Las salas reservadas a las armas son también inapreciables. En una vitrina se ofrece, en toda su integridad, al visitante una pieza excepcional de la mayor importancia artística, histórica y aun política: el estoque de Tendilla, regalado por el Papa Inocencio VIII a don Iñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla, cuando consiguió, siendo embajador en Roma, concertar la paz entre Roma y Nápoles, siendo acla-

mado como "Fundador, Italike, pacis et honoris". Este viaje del conde de Tendilla tuvo una significación trascendental en la cultura española, pues con motivo de su admiración apasionada hacia el Renacimiento italiano —se trajo a España consigo al humanista Pedro Mártir de Angleria— se inició, por parte de la poderosa familia de los Mendoza, un nuevo estilo arquitectónico de tan decisiva influencia en todas las artes.

El célebre estoque es un gran espadón de ceremonia de suntuosa labra en el puño y singularmente en la vaina, calada y adornada por los mas bellos motivos renacentistas. Lleva una inscripción conmemorativa en la hoja, y su simbólico papel de instauración del Renacimiento en España ha sido exaltado por los historiadores de nuestro arte, diciendo don Elías Tormo que "con este estoque el Renacimiento rompió la brecha por la que, caudalosamente, se había de abrir paso en España". Su autor es Domenico de Scri. Con estas armas los Pontífices distinguían a los capitanes más ilustres de la Cristiandad.

El único retrato de Lope de Vega

Entre la nueva pintura expuesta se halla el único retrato que se conoce de Lope de Vega, en donde aparece vestido con hábito sacerdotal y venera de la Orden de San Juan. Su rostro no está copiado del natural, sino de una mascarilla de la cual se han sacado todos los dibujos que representan la figura del Fénix de los Ingenios.

La enumeración de los objetos ahora reunidos y clasificados es imposible, pues ocuparía un extenso volumen. Polvorines, puñales, armas de mano izquierda, de tijera, y una maravillosa colección de espadas españolas, francesas, alemanas e italianas, así como de cascos, lanzas, pistolas, pistoletes y escopetas, superan las guardadas en la Real Armería y la colección del Museo del Ejército. Pero siendo la catalogación imposible, no lo es manifestar la satisfacción que a todos cumple el saber que este gran tesoro, que se une a los ya exhibidos, es propiedad de los españoles, gracias a la generosidad sin límites de su fundador, Lázaro Galdeano, ejemplo en la actuación de hoy.

PINTORES DE TODA ESPAÑA EN TORNO AL HOMENAJE A CARLOS PASCUAL DE LARA.

Pocas Exposiciones han tenido el carácter sentimental de la inaugurada en los locales del Museo de Arte Contemporáneo en memoria y homenaje a Carlos Pascual de Lara, el joven pintor de la Escuela de Madrid recientemente fallecido.

Esta exposición se ha logrado con la aportación de todos los artistas españoles. De todas las regiones han llegado cuadros donados con destino a su venta y pública subasta para allegar fondos para la viuda e hijo del artista, que no poseen otro patrimonio que el parentesco con el artista muerto. El éxito económico sobrepasa al medio millón de pesetas. Cataluña, Valencia, Bilbao y Madrid son los centros que más aportaciones han hecho a este certamen, que sobre la excelente calidad de lo expuesto tiene el gran valor que supone la solidaridad espiritual de los artistas españoles hacia los familiares de quien alcanzó gloria y no alcanzó su correspondencia material, que permitiera la continuación de una vida para los suyos, con la lograda durante el ejercicio de su labor. Desde Vázquez Díaz a Benedito, desde Benjamín Palencia a Ortega Muñoz, desde los figurativos y académicos hasta los abstractos y concretos, todos los pintores y muchos escultores se han sumado a este recuerdo emocionado a Carlos Pascual de Lara.

El pintor madrileño, junto al valor de su obra, poseía un hondo valor humano. Con esta frase, acaso demasiado utilizada, y en ocasiones no bien aplicada, queremos expresar la calidad del hombre que andaba por la vida con el corazón abierto, con la amistad generosa y sincera, con la bondad como eje de sus actos. El acto inaugural de esta exposición que ha patrocinado la Dirección General de Bellas Artes y otros Organismos oficiales, las conversaciones eran recuerdo y nostalgia hacia la alta figura del artista. Unos recordaban los días —muy importantes para el arte contemporáneo español— de la Escuela de Vallecas. Era tiempo nuevo, recién nacido de la guerra de Liberación. Carlos Pascual de Lara, con otros artistas jóvenes, con esa juventud auténtica de los veinte y los diecinueve años, con Alvaro Delgado, San José y otros pintores, hoy con rango y fama, seguían la ruta del pueblo cercano de Vallecas, donde todavía no se pierden de vista las torres y la gracia y color de Madrid, y allí, bajo la dirección de Benjamín Palencia, y en derruído caserón, desde la mañana a la noche, a pintar y pintar, a hablar y hablar, a oír las teorías "angélicas" de Palencia, de ese descubridor en la plástica de la geología de Castilla. Eran días que Carlos Pascual de Lara recordó siempre con nostalgia, días de parcas comidas, pan y queso, según criterio castellano de Benjamín Palencia, y algún trago de Valdepeñas. La primavera y el verano fueron las estaciones que vieron bajar a los expedicionarios a las tierras secas de Vallecas, donde unas veces recibían ayuda y otra alguna pedrada de la chiquillería andante. Otros artistas recordaban las mañanas de la Academia, su rebelión ante ciertas fórmulas, su ansia de encontrar a la pintura un aspecto nuevo, su afán por hallar una cuadratura del círculo plástico, y otras horas en el "Casón", nombre dado al Museo de Re-

producciones artísticas, donde, frente a yesos y escayolas, en rígido aprendizaje, se hablaba de Picasso y del arte abstracto.

La figura de Carlos Pascual de Lara estaba entrañablemente unida a todos cuantos le conocieron, y al igual que el día de su entierro formó una legión en la que hubo muchas mujeres llorosas, hoy, en la exposición, con un tono de voz baja impuesto de tácito acuerdo, se hablaba del pintor y del buen hombre que fué Carlos Pascual de Lara.

Nosotros también recordamos al pintor y al amigo. Al primero, por ser acaso el más exacto continuador de la obra de Vázquez Díaz. Su obra descompuesta en planos exigía un exacto dibujo, al que luego el artista sabía poner la gracia del color. Pocos han sido los lienzos legados por Carlos Pascual de Lara, pues su labor se hizo más extensa en grandes decoraciones, como la Basílica de Aranzazu o los techos del Teatro Real, de cuyos bocetos se exponen en esta exposición parte importante, a la que habrá de seguir, en el próximo otoño, otra dedicada a toda su obra. Esta labor de Carlos Pascual de Lara tenía como contrapunto la ilustración en *A B C* y en varias revistas, principalmente en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, se hallan bellos trabajos del artista, que entre las grandes decoraciones murales y la pequeña ilustración, hoy tan perdida, equilibraba su labor, cuando la muerte le vino a sorprender en el retiro de Segovia, en el alto estudio cercano al Alcázar, y a las altas tierras de Zamarramala, como ya dijimos al dar noticia de su muerte.

Como amigo, definición cada vez más pedida en su honda significación, Carlos Pascual de Lara era el compañero ideal para recorrer los blancos y negros caminos de España. Nuestro último caminar fué por los últimos senderos de "Platero", con ocasión del homenaje a Juan Ramón Jiménez, que, por fin, reposa bajo su amado cielo azul. Recorrimos Moguer con Leopoldo Panero, Luis Rosales, unos haciendo versos, y nuestro artista realizando dibujos sobre la bella memoria de Platero, protagonista de un libro que habría de ser Premio Nobel.

El caso, triste caso, de Carlos Pascual de Lara ha unido en la emoción a artistas de todas las regiones de España que se han agrupado en torno de un recuerdo, y que han hecho que la solidaridad en el arte sea una verdad que han cumplido con generosidad los que siguen el camino de la Belleza que es seguir un poco el camino de la Verdad.—M. SÁNCHEZ CAMARGO.

REQUIEM POR WILLIAM CHRISTOPHER HANDY

Se cuenta en las orillas del Mississipí que hubo un tiempo en el que todo tenía su música adecuada. Los esclavos negros recién manumitidos inundaron las ciudades de un ruidoso bullicio desconocido hasta

entonces. Sus grupos musicales acompañaron la mayor parte de las secuencias de la vida. Había música para la diversión y la tristeza. Para los grandes acontecimientos y las conmemoraciones privadas. Las bandas de gentes de color iban al frente de los desfiles callejeros organizados con fines benéficos, de los actos sociales y políticos; acompañaban excursiones por lagos y ríos; se contrataban para anunciar productos comerciales. Rockfeller lanzó por este simple procedimiento sus primeras botellas de petróleo. Le bastó una renqueante camioneta Ford y una charanga de negros.

En Memphis las primeras bandas se formaron para celebrar el final de la guerra civil. En 1891 más de una docena de ellas formaron en el cortejo fúnebre del Presidente Garfield. De las más famosas fueron la Brass Brand, de Robert Baker, y la Bluff City Band, de James L. Harris, un ex peluquero que alcanzó singular fama y popularidad tocando en los "riverboat" que unían Memphis con Nueva Orleáns.

Hubo un tiempo en que estas bandas, estos trovadores urbanos, —los "calienta pies", como se los llamó popularmente—, en su afán de dar música a todo, llegaron a imponer la costumbre de acompañar los entierros. Cuando algún miembro de la comunidad negra fallecía, el cortejo fúnebre era seguido por una de estas cuadrillas musicales. Mientras se dirigía lentamente camino del cementerio —quizá Cypres Grove o Lafayette, donde ya estaba impuesta la discriminación racial hasta en la última morada— la banda susurraba un melancólico "blues": "Low down blues", "Dead man blues", "Flee as a bird to the mountains"... Encerrado el féretro en la tumba, el séquito se formulaba las preguntas:

—¿Por qué te lo has llevado, señor?

—¿No era un buen hombre?

—¿No vagabundeaba? ¿No jugaba?

Luego, la frase final del predicador: "Ashes to ashes and dust to dust" (cenizas a las cenizas y polvo al polvo). El "drummer" ejecutaba un redoble, señalando que la ceremonia había terminado. El cortejo se ponía en marcha, pero antes de haberse alejado doscientos metros del cementerio, la banda había atacado melodías de ritmo rápido; la improvisación hacía nacer una música audaz y de gran energía. Recuerda Wingy Manone —uno de los grandes de Nueva Orleáns— que en esas ocasiones se tocaba "la música más "hot" del mundo". Así nacieron los hoy tradicionales "High Society", "King porter stomp", "Rampart Street parade", "Tiger Rad". Al calor de sus agitados ritmos se incubaron las promociones de los nuevos reyes del jazz, los maestros que hoy encierran en sus vidas la historia palpitante de la música sincopada. Cuántas veces no habrán seguido estos cortejos, con un improvi-

sado instrumental —cornetas, pitos, cacharros de cocina—, los Armstrong, Bechet, Oliver, Johnson... En las "street parades" de todo género tuvieron su mejor escuela; de ellas perfilaron los temas que les han seguido en la carrera de la fama.

Se cuenta en las orillas del Mississipí que hubo un tiempo en el que Nueva Orleáns centraba toda la atención. La llamaban "Crescent City", porque ensanchaba sin cesar su perímetro urbano, como intentando detener el río en un abrazo antes de que se fugase hacia el mar. El río y la ciudad rivalizaban en misterio, en magia, en poderoso atractivo. En el río nacían los mitos, las leyendas y las canciones. La ciudad en su alma —sus músicos— creaba una nueva voz para narrarlas. En el principio se cantó la balada del "Old Al", el viejo rey del río, que tenía el poder de nublar el cielo con el humo de su pipa y asustaba a los marineros negros que realizaban todas las faenas entonando, con voz sorda y profunda, tristes canciones de añoranza, y que hasta la sonda que medía las profundidades del río acompañaban con un "blues". El río, el cielo, el mar que entreveían, todo era azul. Por ello, quizá, el humor de los negros, al menos el que expresan musicalmente, es azul. "Blues". El río y las canciones llegaron a unirse por doquier: en las ciudades ribereñas, en la ciudad del ensueño —nueva Orleáns—, en los "riverboats" que las comunicaban.

Desde que, en 1812, empezó a surcar las aguas del Mississipí el primer "riverboat", el "Orleáns", la faz del río cambió para dar lugar a un pequeño mundo de ilusión. La era de los "riverboats", sin llegar a ser una de las más felices que recuerde la humanidad, sí lo es de una fantástica nostalgia. Sobre el río se encontraron la Máquina —sueño de un tiempo ansioso de progreso— y la Ilusión —sueño de la esperanza de todos los tiempos—. La Máquina llevó Ilusión, y ésta, a su vez, impulsó a la Máquina. Y el río y las ciudades se poblaron de las más insospechadas melodías. Se hundió el "Orleáns" en Baton Rouge, pero pronto le siguió en la fama el "Kate Adams", el barco más famoso del Mississipí, el que más veces ha dejado su nombre grabado en las letras de los "blues". Escribía Dureau en 1850: "Los norteamericanos ofrecen con frecuencia bailes en los "riverboats" y celebran allí muchas de sus bodas. La línea Cincinnati —Louisville— ha cobrado renombre por sus cámaras nupciales. Los estadounidenses realizan con asiduidad viajes en los "riverboats" para pasar la luna de miel. Les agrada el ruido y el humo; el silbato del barco produce música a sus oídos." Después lo han hecho Mark Twain —que tomó este seudónimo de la canción de un sondero: "I've gone low down so mark twain"—, Edna Ferber, Ben Burman, y tantos otros, hasta casi rehacer la leyenda de los ríos. Por ellos hemos llegado a saber lo que fué la vida del "viejo río" y sus

tributarios, el Missouri, el Ohio, el Illinois, el Arkansas, el Rojo; cómo llevó su música a Baton Rouge, Natchez, Memphis, Paducah, Louisville, Saint Louis, Kansas, Chicago, Davenport, Shreveport, Vicksburg, Eats St. Louis...

De la "ciudad creciente" (Nueva Orleáns) a la "ciudad de los vientos" (Chicago), el río y el tiempo crearon en los puntos de escala una serie de etapas de humor de los músicos negros. Cuando, en 1917, se clausuró el "underworld" de Nueva Orleáns, los músicos tuvieron que emigrar para no morir de hambre. Marcharon a Memphis, a Saint Louis, a Kansas y, por último, a Chicago. En Memphis ya era famoso en aquel tiempo un corneta que tocaba en Beale Street, y que casi dos lustros antes había tenido una decisiva intervención apoyando en las elecciones a Master Crump, político de la localidad que, como tantos otros de sus días, recurrió a una orquesta de negros para hacer su propaganda. El corneta se llamaba William Christopher Handy, y había nacido en Florence, Alabama, treinta años atrás. Su nombre, sin embargo, no había de entrar en la historia del jazz por los aciertos como virtuoso de un instrumento, sino por el acierto de su intuición musical. Supo comprender el inmenso caudal que encerraba la estructura del "blues", y las posibilidades que éste ofrecía a la desbordada imaginación del intérprete de color. Por eso creó temas sencillos que dejó a la voluntad de los virtuosos, y éstos lo elevaron a la inmortalidad. El folklore negro halló en él al mejor poeta. Tomó el murmullo del negro que trabaja en el cañaveral o entre las mazorcas; el lamento del picapedrero o del trabajador del ferrocarril; el eco triste de las ciudades y la melancolía de las orgías nocturnas, y con todo ello compuso los más hondos y desgarrados "blues". Saint Louis, Memphis, Beale Street y muchísimos más son el fruto de sus noches de intensa creación. Los viejos temas de su raza quedan a salvo del olvido, pero su partitura es tan poco exigente que deja a los solistas ancho campo para ganar fama en la recreación. Así, su presencia es constante allá donde se toque jazz; aunque el primer editor a quien pretendió vender un "blues" —el St. Louis— se riera de la partitura de éste porque se trataba de una melodía incompleta a la que faltaban cuatro compases. Hoy es la melodía que hasta el más profano en jazz conoce y tararea, ignorante de su origen. Hoy se sabe por el cine que Glenn Miller, el ídolo musical de la juventud norteamericana, que hizo la segunda guerra mundial, lo adaptó al ritmo de marcha militar y a sus compases desfilaron los ejércitos de Eisenhover, Patton, Marshall, etc. Lo que no se recuerda es que Charlie Creath, uno de los más poderosos trompetas de las escuela de Nueva Orleáns, estalló uno de sus pulmones mientras lo interpretaba demostrando sus facultades a un rival.

William Christopher Handy ha muerto. Tras de su féretro no han ido charangas musicales. Pero los ángeles "blues"...

Se cuenta en las orillas del Mississipí que ha subido al cielo diciendo adiós a todas las cosas con una infinita sencillez. Como el negro de la narración de Saroyan que saluda desde el tren en marcha al niño a quien nadie correspondía sus despedidas:

—Adiós, chico, adiós. Me voy a mi pueblo.—ANTONIO AMADO.

LA POESIA MEXICANA ACTUAL

ESBOZO, no panorama. No nos atrevemos a más. El esbozo lo hace el pintor en papel cartoncillo, dispuesto a borronear. Son las líneas generales que se han de llevar, perfeccionadas, al lienzo o al fresco. Sombras, luces, semitonos, obligarían a mayores precisiones. Así, tratándose de proporcionar una idea general de la poesía actual de México, preferimos llamar "esbozo" a estos renglones, sin compromisos ulteriores de una visión exacta y anchurosa de la actual producción poética de mi país.

"La poesía —ha escrito con acierto Pablo Antonio Cuadra— es constitucionalmente abundante en América" (1).

Y este primer obstáculo para un trabajo de síntesis ofrécese insalvable a primera vista. Habremos, por ello, de optar por la supresión de algunos poetas, ya que, como hace notar Rondalla Jarrel en un artículo sobre *The oscurity of the poet,* en algunos países de América, desde el Presidente hasta el portero y el criado hacen poemas, y para mayor aclaración añade: y no de cualquier tipo, sino surrealista (2). ¡Hipérbole evidente!, pero que da idea de algunas dificultades para encerrar en pocas palabras el panorama total de la poesía de un país americano.

Nos referiremos a la poesía actual, distinguiéndola de la "moderna" ya que suele ésta partir, por lo que toca a México, de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), y esto nos obligaría a detenernos espaciadamente en los poetas hasta ahora más representativos de la poesía mexicana de este siglo, como serían, tras el propio Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, Luis G. Urbina, Amado Nervo, José Juan Tablada, Ramón López Velarde, Enrique González Martínez. De algunos de los mencionados, como los citados en último término, habremos de arrancar forzosamente por la definitiva influencia que representan y los nuevos cauces que abren a la poesía contem-

(1) Pablo Antonio Cuadra, *Dos mares y cinco continentes* (La nueva poesía de Hispanoamérica a través de cinco poetas). CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, junio 1955, Madrid, núm. 66, p. 339.
(2) Cit. por Pablo Antonio Cuadra, art. cit., ibídem.

poránea, pues es, desde 1920, cuando González Martínez, al decir de Xavier Villaurritia, era "el dios mayor y casi único de nuestra poesía" (3), cuando ésta toma derroteros diferentes, debidos en gran parte a López Velarde y José Juan Tablada. Es verdad, como ha poco escribía Pablo Antonio Cuadra, que la cantidad de buenos poetas —de poetas de categoría— que en este siglo ha producido América no tiene paralelo en ninguna otra lengua. Debemos confesar, sin embargo, que la segunda etapa de ese florecimiento, la etapa llamada de "vanguardia", no ha alcanzado la potencia creadora de la anterior etapa "modernista", aun cuando su corriente prosiga y sea quizá mayor el número de poetas que continúan aportando experiencias, ampliando la capacidad creadora del idioma y descubriendo panoramas inéditos de poesía (4).

La última flor de nuestro romanticismo es Urbina. Y tras él, los "grandes" de nuestra poesía en quienes la potencia creadora, muy personificada y original en cada uno, se muestra espléndida. La talla de estos grandes poetas se cierra con la muerte de Enrique González Martínez en 1952; por muchos títulos es el Antonio Machado de nuestras letras. Y de aquellas figuras de la época sólo podríamos contar a Alfonso Reyes. Mas tampoco puede decirse que en los poetas anteriores haya decrecido el aliento poético, pues son muchos los que en la hora presente se hacen acreedores al rango de poetas de categoría, sólo que en una manera ya muy distinta de aquéllos.

Queremos por ello llamar la atención sobre los poetas que incluímos bajo la denominación de actuales, ya por estar muy próxima su muerte, ya porque viven y producen en la actualidad.

Desligado de los cenáculos capitalinos al iniciar su carrera y del grupo entonces descollante del *Ateneo de la Juventud*, surgió desde el solar jalisiense Enrique González Martínez (1871). Sus tres primeros libros merecieron el aplauso nacional. En "Los senderos ocultos" publicó un famoso soneto que iba a ser su programa artístico, y la reacción contra el culto sensualista a la materia y a la carne de los poetas modernistas.

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Al cisne rubeniano oponía la actitud meditativa del buho desprendido del regazo de Palas en una poesía auscultadora del sentido profun-

(3) Xavier Villaurrutia, "La poesía de los jóvenes de México" (1924), citado por Antonio Castro Leal, *La poesía mexicana moderna,* Letras Mexicanas, vol XII, Fondo de Cultura Económica, México, 1952, p. XXIII, cuyo esquema seguimos de cerca en esta exposición.

(4) P. A. Cuadra, art. cit., p. 338.

do de las cosas. Reacción espiritualista coincidente con el aliento vivificador que infundía en nuestra cultura, por aquellas calendas, el maestro Justo Sierra, y los filósofos Antonio Caso y José Vasconcelos. Contra quienes chocaba más inmediatamente era con los poetas agrupados en torno a la *Revista Moderna*, "mandarines del verso", como los llamaba su principal mecenas Jesús E. Valenzuela, y cuyos representantes epónimos eran Tablada y Efrén Rebolledo, hubiera ascendido lentamente a una cumbre de serenidad olímpica por los caminos de una estética despojada de resonancias y follajes renacentistas del modernismo; pero perturbado profundamente por el dolor de la pérdida de sus más grandes cariños, y convulsionado más tarde por los trastornos del mundo, da cabida a profundos acentos dramáticos. El sereno meditador del sentido profundo de las cosas que ni ligeramente se había mostrado inquieto por los problemas trascendentes, declina en sus últimos años hacia una honda poesía de interrogaciones, acuciado por la duda y punzado por el dolor de un mundo en total desacuerdo por la armonía universal. Tales inquietudes afloran en sus últimos libros como "Babel" (1949), y ya antes, desde "Ausencia y Canto" (1947), "Diluvio de fuego" (1938), e irrumpen con fuerza innegable en los poemas de "Bajo el signo mortal" (1942), "Segundo despertar" (1945) y "El nuevo Narciso" (1952).

Ramón López Velarde (1888-1921) asume categoría de magisterio poético en dos fases clarísimas: la expresión del drama encarnizado entre carne y espíritu y la delicada sensibilidad con que mira y canta la vida provinciana en un lenguaje sugestivo de brillantes y atrevidas imágenes, y de sorpresivas adjetivaciones. Se han demostrado influencias del poeta argentino Leopoldo Lugones, pero la que se siente más en la parte provinciana de su obra es la de Francisco González León (1861-1945) a quien profesó inoculada admiración. Xavier Villaurrutia, uno de los más certeros críticos de López Velarde, ha escrito: "Si contamos con poetas más vastos y mejor y más vigorosamente dotados, ninguno es más íntimo, más misterioso y secreto que Ramón López Velarde" (5). Si bien su obra, al igual que la de García Lorca, nos parece un tanto intraducible, ello no justifica el desconocimiento en que se le tiene en España, desconocimiento que de ninguna manera merece y que paulatinamente irá desapareciendo.

En la generación del *Ateneo de la Juventud*, testigo y en parte impulsor de las inquietudes que precedieron y acompañaron los avatares sangrientos de la "Revolución Mexicana" (1910), destaca, como uno

(5) X. Villaurrutia, prólogo de *El león y la Virgen*, antología poética de Ramón López Velarde, Biblioteca del Estudiante Universitario, Imprenta Universitaria, México.

de los poetas mayores, a Alfonso Reyes (1889). En los primeros versos "se hacía sentir la influencia parnasiana. Ella rectificó —son sus palabras— el romanticismo amorfo de la adolescencia, el cual —impericia aparte— era el pecado de todos mis versos anteriores, que conservo inéditos en cuadernos manuscritos desde los once años"; después paseaba garbosa y despreocupadamente por todos los caminos de escuelas y de métricas, pues ya se le mira en los sotos de Góngora y el conceptismo ya imbuído del sutil simbolismo de Mallarmé, como en el cultivo y recreo de los huertos clásicos, así en su reciente "Homero en Cuernavaca" (1949), en que "dejándose llevar humildemente, de la mano, por las musas del Renacimiento y del Siglo de Oro —sin mengua de su siempre alerta y ubicua modernidad—, Alfonso Reyes nos da... una poesía muy antigua y muy moderna, muy sabia y hasta erudita, recogida y sonriente como las Gracias, pero —como ellas— limpia y decorosa, auténticamente helénica y genuinamente mexicana (6). No obstante sus diversas inquietudes en el campo humanístico y de los clásicos castellanos y de su constante laboreo en traducciones y otros géneros literarios, así como su abundante colaboración en revistas, en una de las mejores prosas españolas de la actualidad Alfonso Reyes se perfila como uno de los más fecundos y grandes poetas Don Gregorio Marañón, en reciente ocasión, ha dicho: "El más universal de los mejicanos de pura cepa, que no sólo realizó la obra de mejicanista en España y de hispanista en México, sino la de hispanista para los mismos españoles en sus ediciones eruditas de los clásicos castellanos, y presumo que también habrá sido mejicanista en Méjico. Alfonso Reyes ha sabido unir a sus virtudes raciales, tan hondas, un sentido clásico, remoto y aleccionador. Es curioso que muchos americanos, entre ellos Rubén Darío, tiene una relación con Grecia más directa que la de los europeos. La prosa de Reyes es siempre un ejemplar como su pensamiento. España tiene una deuda pendiente con él; pero las deudas espirituales se empiezan a pagar con sólo recordarlas (7).

Sin embargo, debemos confesar que es poeta sin escuela. El lo sabe y lo confiesa en alguna forma: "mi veleidad en asuntos y estilo —de que no me arrepiento y a que me refiero en *la teoría prosaica*— ha contribuído a que se me vea un tanto borroso (8), borrosidad que no

---

(6) Nota que precede a los quince sonetos aparecidos en "Abside", México, XII, 4, 1948, pp. 413-426.

(7) Gregorio Marañón, *Influencia de Méjico en España*, conferencia leída por el doctor Marañón, el 14 de diciembre de 1955, en el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, de Madrid, con ocasión de la Semana Mejicana, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, Madrid, febrero 1956, núm. 74, p. 151.

(8) Alfonso Reyes, *Obra poética*, prólogo, Letras Mexicanas, vol. I, Fondo de Cultura Económica, México, 1952, p. IX, de donde se tomaron las palabras del mismo autor antes citadas.

ha impedido manifieste muchas veces calidades de auténtico creador poético o recreador de viejos temas que brillan en múltiples poemas como en su magistral "Ifigenia Cruel".

Carlos Pellicer (1897) es de aquella progenie que maneja de mano maestra los colores. Rebulle en su poesía el coloreado mundo tropical, caminante por el paraíso americano, lo seducen los puertos, pueblecitos, cordilleras andinas, "el príncipe de los más altos sueños", Bolivar. Canta el color una y otra vez como en este verso maravilloso:

Ya no importa el color, sino lo claro...

El color y el agua se reparten su primera temática.

Mirando el río de aquellas tardes
junté las manos para beber.
Por mi garganta pasaba un ave,
pasaba el cielo.

Así en su precioso poema "El canto al Usumancita", el gran río de su natal Tabasco. Pellicer es figura misma de río, ya que, como dice Nietzsche, cuando el artista domina las cosas que le rodean y se funde con ellas, la obra de arte es el hombre mismo. A pesar de ese marcado sabor americano no se le puede llamar el poeta de América porque aparece hondamente permeado de subjetividad. Cristalina y campanilleante, creadora de mundo de luz, musical y coloreada, su poesía toma después rumbo hacia la intimidad hasta tocar las propias entrañas de lo religioso en los magníficos y últimos poemas no agavillados aún en libro. Entre los poetas mexicanos se distingue por su dedicación absoluta a la poesía abandonando los restantes géneros literarios. Poeta entero, "uno de los más grandes exponentes de la poesía contemporánea de todo el continente" (9), está pidiendo difusión y conocimiento. Podría decirse de su poesía lo que dijo de un pueblecito de los Andes:

Aquí no suceden cosas
de mayor trascendencia que las rosas.

Los intentos de un nutrido racimo de poetas, al fundar un nuevo *Ateneo de la Juventud* y revistas como "La Falange" (1922-23) y "Ulises" (1927-28), se ven coronados de la integración de una de las familias poéticas más numerosas y representativas de las letras mexicanas conocidas con el nombre que le dieron a su revista "Contemporáneos". A ella pertenecieron poetas que desde el principio se distinguieron por

(9) José Tiquet, *Carlos Pellicer,* Lectura, revista crítica de ideas y libros, tomo XCVI, núm. 2, 15 de noviembre de 1953, México, p. 52.

una más nítida conciencia de existencias estéticas y de abertura a los modelos europeos de mayor alcance y prestigio del momento: Mallarmé, Valery, Laforge, Keats y otros. La mayor parte de ellos viven y han producido obras de perdurable mérito y valor poético. Nombraremos a Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo —hijo de González Mártínez—, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet.

Villaurrutia (1903-1950) es uno de los poetas más caracterizados de aquella dirección que quiso sobreponer a la manera de ser del mexicano estructura de extranjeras teorías en el terreno de los afanes estéticos. Poesía subconsciente contagiada del furor destructivo del objeto puro de la belleza traído al arte por el cubismo, futurismo, superrealismo y el arte abstracto. La realidad sufre vivisecciones sin término. Pero Villaurrutia es tan grande como Nerval o Poe, y no pocas veces da muestras irrefragables de alto poder creativo, de fina sensibilidad para los temas nocturnos y oníricos y, sobre todo, para el tema de la muerte, incisivo en él hasta convertirlo en su poeta; escudriña la muerte certeramente, la siente y la penetra, no sólo en su realidad física, sino en la dimensión trascendente. Libros como "Décima muerte" y "Nostalgia de la muerte", para no citar más que obras poéticas, nos dan la razón. El poeta de aquél fácil impresionismo a tono con la moda musical y pictórica de Debussy y Cezanne de "Reflejos" (1926) cede a los temas nocturnos el canto de la rosa, para ascender, purificado en su propia catarsis, al canto puro de la primavera:

La primavera surge
el cielo, es una nube
silenciosa y delgada,
la más pálida y niña.
Nadie la mira alzarse,
pero ella crece y sube
a los hombros de viento,
y llega, inesperada.
¡Porque la primavera es una nube!
La primavera surge, llega y sube
y es el sueño y la ola y es la nube.

El estudio de la temática poética mexicana nos llevaría a la conclusión de que ella asciende a los temas universales sin conformarse con los de estirpe personal, creando nuevas vislumbres al contemplarlos, ajenos a los de otras épocas y literaturas. Importante a este respecto es el ensayo que sobre el tema de la rosa y el agua estudia el poeta nicaragüense Salomón de la Selva en el prólogo del hermoso y vasto poema "Canto a la Independencia Nacional de México", y el de Guillermo Díaz Plaja sobre el sentimiento de la naturaleza en la poesía de Sal-

vador Díaz Mirón aparecido en la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS (10).

No empece su varia y flexible curiosidad literaria —ensayo, novela, teatro, argumentos cinematográficos, relaciones de viaje, escenificaciones radiofónicas e innumerables colaboraciones en revistas y periódicos—, Salvador Novo (1904) es de las figuras mayores del grupo "Contemporáneos". Su verso abandonó los primitivos caminos de la ironía para internarse por senderos de profundidad lírica.

Del mismo grupo "Contemporáneos" mencionaremos a Jaime Torres Bodet y José Gorostiza.

El primero, actual Embajador de México en París, llamado don Jaime el Alfabetizador por haber afrontado el problema del analfabetismo a su paso por la Secretaría de Educación Pública con inusitada atención, ha sido uno de los poetas de más intensa producción, ya que entre los años de 1922 y 25 publicó siete libros de gran pureza lírica; de ellos sólo quiso conservar los poemas recogidos en "Poesía", publicado en Madrid en 1926, al que han seguido "Sonetos" (1949) y "Fronteras" (1955), que marcan un continuo acendramiento de su lirismo hacia una mayor profundización.

Gorostiza (1901), que, a juicio de algunos críticos, sube a la cima poética hispanoamericana en el extenso poema "Muerte sin fin", se complace durante la primera época en la línea musical y delicada de "Canciones para cantar en las barcas" (1925), donde no faltan la miniatura preciosa del "Hai-kai" o el poema de un solo verso, como "Elegía".

A veces me dan ganas de llorar
pero las suple el mar.

El Faro,
rubio pastor de barcas pescadoras.

La orilla del mar
no es agua ni arena
la orilla del mar.
El agua sonora
de espuma sencilla,
el agua no puede
formarse la orilla.

Después puebla su poesía del difícil arte de "Muerte sin fin" (1939) o de "esa palabra que jamás asoma a tu idioma cantado de preguntas". "Desde Sor Juana —dice Manuel Ponce— nuestra poesía no se había engalanado con tal eficacia verbal, con tal imagen nítida, con tal

---

(10) Guillermo Díaz-Plaja, *El sentimiento de la naturaleza en Díaz Mirón,* CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, Madrid, mayo 1955, núm. 65, pp. 197-205.

fluidez melancólica, incisiva y pura, gobernado todo con insólita maestría. Pero, hay que confesarlo, tan bello espectáculo se levantaba sobre una columna ideológica sin consistencia, ya perfectamente catalogada por los tratados de la inepcia evolucionista (11).

En torno a las revistas "Taller" (1938-1941), "Tierra Nueva" —así bautizada por el fino poeta de "Jornada Hecha", el exilado español Francisco Giner de los Ríos—, "Letras de México" (1937-47) y "El Hijo Pródigo" emerge una notable generación, entre los que destacan Octavio Paz, Efraín Huerta, Alí Chumacero.

Enorme es la personalidad de Octavio Paz (1914), considerado como uno de los más grandes poetas hispanoamericanos contemporáneos.

"Pocas poesías —asienta Pablo Antonio Cuadra— pueden preciarse de haber logrado una más hermosa fusión de la plástica indígena precolombiana con el mundo onírico del surrealismo" (12). En Paz coexisten ambas tendencias, como puede apreciarse en el pequeño poema "Visitas":

A través de la noche urbana de piedra y sequía
entra el campo a mi cuarto.
Alarga los brazos verdes con pulseras de pájaros,
con pulseras de hojas.
Lleva un río de la mano.
El cielo del campo también entra,
con su cesta de joyas acabadas de cortar.
Y el mar se sienta junto a mí,
extendiendo su cola blanquísima en el suelo.
Del silencio brota un árbol de música.
Del árbol cuelgan todas las palabras hermosas,
que brillan, maduran, caen.
En mi frente, cueva que habita un relámpago...
Pero todo se ha poblado de alas.
Dime, ¿es de veras el campo que viene de tan lejos
o eres tú, son los sueños que sueñas a mi lado?

Paz ha desentrañado de la tierra mexicana y del pueblo una lengua poética nueva que, sin perder sabor a tierra nativa, tiene resonancia universal; ha unido dos elementos que empezaron a ser soldados por López Velarde, pero no alcanzaron a serlo tan plenamente: lo popular y lo universal, lo original con lo originario, y en esa integración de lo mexicano en su poesía estriba, según el tantas veces mencionado crítico y poeta nicaragüense Pablo Antonio Cuadra, "la calidad representativa del joven poeta".

Como fenómenos de especial relieve en el arte literario de México

(11) Manuel Ponce, *Dios y el poeta*, "Abside", XIX, 3, México, 1955, página 330.
(12) Art. cit., p. 354.

debemos señalar el florecimiento de poesía religiosa, por una parte, y de poesía femenina, por otra.

Desde la aparición de la revista "Rueca" (1941) ha irrumpido en nuestro ambiente literario una nutrida generación de jóvenes poetisas de muy diversas formas expresivas y de una sensibilidad exquisita que expresa temas de gran contenido humano. "Es oportuno observar —dice el crítico Antonio Castro Leal— que en el desarrollo de la poesía mexicana moderna tiene una importancia capital la producción femenina, tan diversa de la de otros países hispanoamericanos, sobre todo porque, más que de las frescas gracias de la carne, vive de las iluminaciones del espíritu" (13).

Voces de profundos sentimientos místicos en lenguaje de frescas imágenes son las de Concha Urquiza —quizá nuestra mayor poetisa después de Sor Juana—, Emma Godoy y Gloria Riestra; almas que luchan desesperadamente entre una presencia sensible de Dios y la duda de su existencia, como la de Guadalupe Amor, poetisa descarnada y sin metáforas, y Enriqueta Ochoa, siempre vuelta a la esperanza cristiana; extraordinaria pureza lírica y acendrado y rico mensaje en los versos flúidos, tersos y espontáneos de Rosario Castellanos; extraordinaria sensibilidad para captar problemas de nuestro destino —"este dolor de ser y no ser nada"— en una poesía rica y delicada, de finos dibujos, de variados sentimientos, ante las verdades de la vida de Dolores Castro; sorprendente fineza lírica de Margarita Michelena. Habría que añadir otros muchos nombres, pues la presencia de la lírica femenina actual no encuentra par a lo largo de nuestra literatura.

Hora es de mencionar, brevemente, al grupo conocido con el nombre de "los Ocho", en que, además de Rosario Castellanos y Dolores Castro, contamos a Alejandro Avilés —notable delgadez de sentimientos—, Efrén Hernández —quizá el poeta de mayor vuelo—, Humberto Cabral del Hoyo —magnífico sonetista—, Octavio Novaro, Honorato Ignacio Magaloni y Xavier Peñalosa.

El florecimiento de poesía religiosa que se advierte a partir de la poesía de intensa emoción sagrada de Alfonso Junco, en quien se inicia el movimiento (1917), seguido del P. Alfredo R. Plasencia (1924), Alfonso Gutiérrez Hermosillo, más notable como poeta profano en sus herméticos "Tratados de un bien difícil" (1924), y Gabriel Méndez Plancarte, que introdujo la forma salmística a nuestra poesía (1927), alcanza proporciones excepcionales con ellos y, entre otros, con Francisco Alday, quizá la voz de mayor intensidad lírica religiosa del momento; Joaquín Antonio Peñalosa, en una poesía de notable

(13) Antonio Castro Leal, *La poesía mexicana moderna*, "Letras Mexicanas", vol. XII, Fondo de Cultura Económica, México, 1952, p. XXX.

fluidez y sentimiento finamente franciscano puesto de relieve en "Ejercicios para las bestezuelas de Dios" (1951); Octaviano Valdés, José Luz Ojeda y Manuel Ponce.

Este último debemos colocarlo a la altura de nuestros mejores poetas actuales. Su poesía resplandece como una de las obras artísticas más redondeadas y originales y mejor emparentadas con la mejor tradición de los Siglos de Oro y las modernas tendencias estéticas de Mallarmé, Valery y Cernuda. Se distingue por una poesía llena de conceptos y giros originales que pueden apreciarse en sus hermosos poemas "Narco-análisis" y "Teoría de lo efímero". Ha ensayado en poesía religiosa las formas poéticas y leves del Hai-kai a lo divino e inaugurado temas vírgenes, como el de la teología poética de la virginidad en "Ciclo de Vírgenes" (1940), hasta llegar a los poemas perfectos de "El Jardín Increíble" (1951) y de la última factura. Tócale buena parte del movimiento renovador actual.

Aunque no poca también a las revistas "Abside" (1937), hogar y primera casa de muchos de estos poetas en sus fecundos veinte años de existencia; "Trento", "Estilo" y "Trivium", la desaparecida revista del Departamento de Humanidades del Instituto Tecnológico de Monterrey.

La presentación de los más jóvenes poetas, entre quienes hay algunos que descuellan con muy propia y segura voz, como Bernardo Casanueva Mazo, Jaime Sabines, Miguel Guardia, José Cárdenas Peña y Rubén Bonifaz Nuño, haría demasiado prolijas estas notas.

Basta con lo dicho para tener una idea global, aunque no exacta, del movimiento poético de México, que está postulando una crítica equitativa, veraz y justiciera, que coloque a cada uno en el sitio que le corresponde.—CARLOS GONZÁLEZ SALAS.

ESPAÑA EN LA XXIX BIENAL DE ARTE DE VENECIA

El arte español acaba de obtener un destacado triunfo en la XXIX Bienal Internacional de Arte de Venecia, personificado en el escultor Eduardo Chillida y el pintor Antonio Tapies. A Eduardo Chillida le ha sido concedido el Premio de la Municipalidad de Venecia —1.500.000 liras— y a Antonio Tapies el Premio "David E. Bhight Foundation" —500.000 liras—. Además de los galardones es preciso dejar constancia del unánime testimonio de la crítica mundial, que ha señalado con insistencia, aparte de los premiados, los nombres de Manuel Rivera, Saura, Millares, Feito, Tarrats, etc., como artistas punteros en el mundo de la plástica occidental.

La selección presentada en Venecia por España respondía a una

dirección del arte de nuestro tiempo: el expresionismo. Dentro de este expresionismo se ha ordenado a los distintos artistas concurrentes, de acuerdo con sus características propias, en esas dos grandes secciones que subdividen tajantemente al arte actual: abstractismo y figurativismo. En la línea figurativa estaban presentes: Cossío, Guinovart y Ortega Muñoz. El campo de la pintura abstracta, con mayor número de representantes, se estructuraba en: abstractismo dramático: Tapies, Canogar, Millares, Saura, Suárez y Vela; abstractismo romántico: Feito, Cuixart, Tarrats, Planasdurá y Vaquero Turcios; abstractismo geométrico: Mampaso, Povedano, Farreras y Rivera. Por último, en escultura sólo se presentaba un nombre: Eduardo Chillida, ganador del Gran Premio Internacional frente a adversarios de tan reconocida valía como son el inglés Armitage y el francés Pevsner.

Ante un hecho de tan singular trascendencia no podemos retraer el comentario ni fundamentarlo en el sensacionalismo que depara la ocasión. Por eso vamos a arrancar de testimonios ajenos para tener salvada la objetividad de antemano. La XXIX Bienal de Venecia fué inaugurada oficialmente por el Presidente de la República italiana el día 14 de junio. La edición dominical de *Il Giorno,* correspondiente al día 15 de dicho mes, titulaba la sección de arte, desempeñada por el crítico Marco Valsecchi, con dos escuetas frases de elogio para la muestra española: "La piu bella sorpresa della Biennale." Y debajo: "Dalla conformista Spagna i veri nipoti di Picasso." Estos titulares y el veredicto del jurado decían por sí solos lo suficiente para que vayamos ahora a meternos en más exégesis. Un clima, un ambiente propicio formado por unos órganos periodísticos preocupados sólo por destacar aquello que se presenta a los ojos del mundo con luz propia, y una decisión de tanto peso en el mundo de las artes plásticas como la del Jurado de Venecia, no se producen al azar, ni por generación espontánea. Como tampoco un elogioso comentario al modo del expresado por el pintor italiano Campigli, uno de los candidatos a las recompensas de Venecia: "El pabellón de España es el más bonito, el de mejor conjunto, el de mayor contenido y el más interesante de toda esta Bienal."

Los premios logrados en esta ocasión por artistas españoles tienen un amplio significado. Además de recompensar la obra individual y la capacidad creativa del escultor Eduardo Chillida y el pintor Antonio Tapies, suponen una confirmación tácita, un reconocimiento "oficial" al impacto causado en el último medio siglo por los creadores plásticos españoles. Las inquietas generaciones que se sucedieron desde Picasso, Gris, Julio González, Miró y Vázquez Díaz hasta los protagonistas del hecho que comentamos han logrado, por vez primera en un certamen internacional, que se pondere en su estricto valor la aportación de

España al arte de Occidente. Esto no quiere significar que España haya estado ausente en otras ediciones de la Bienal Veneciana. De veintinueve convocatorias de la misma, España concurrió veintisiete. Sólo faltó en dos: 1909 y 1948. En 1938 y en 1954 dos españoles alcanzaron el Gran Premio Internacional de Pintura: Ignacio Zuloaga y Juan Miró, respectivamente. Pero resulta que ahora, en esta XXIX Bienal, se ha dado una comprensión unánime, una valoración más completa, a lo que significa la moderna pintura española, sus avances y tanteos; la línea de inquietud desarrollada por artistas españoles en las últimas promociones y el enraizamiento de éstas con una tradición que les exige renovarse constantemente para insertarse en la medula representada por Berruguete, Zurbarán, Velázquez, Goya y, últimamente, Picasso y Gris. Venecia representará, de ahora en adelante, el reencuentro del arte español consigo mismo, la reactualización de España como potencia pictórica de primera línea, la recuperación del peso específico nacional en el mundo de las Bellas Artes.

Este largo proceso que señalamos arranca de Picasso, González y Gris, y culmina en los triunfadores de Venecia, ha pasado a través de una serie de acontecimientos que se hace preciso señalar para alcanzar su exacta perspectiva. En primer lugar, la convocatoria de la I Bienal Hispanoamericana de Arte en 1951, y las sucesivas ediciones de este magno certamen hispánico. Las Bienales Hispanoamericanas han tenido una doble virtud. De una parte, ofrecieron la posibilidad de un enlace firme entre los artistas hispánicos de las dos orillas del Atlántico. De otra, sirvieron dentro del panorama artístico español para romper el monopolio ejercido durante lustros por un agobiador academicismo que, salvo muy contadas excepciones, sólo sirvió para señalar a las Bellas Artes un camino rutinario, conformista y sin inquietudes; hacer incompetente la crítica por falta de comprensión hacia la novedad; invalidar las altas recompensas artísticas nacionales; obligar la emigración de valores, hoy universales, que aprovechados por el gran mercado francés de arte estuvieron a punto de desnacionalizarse para siempre. Este es el caso concreto de Picasso y una gran parte de la llamada "escuela de París".

Tras la I Bienal Hispanoamericana de Arte se abrió un clima —aunque con frecuencia polemizado— que ha permitido la paulatina recuperación de las nuevas tendencias del arte joven, y la elevación de su cotización internacional. En 1956 Alvaro Delgado obtiene el Gran Premio de Pintura en la Bienal de Arte Mediterráneo celebrada en Alejandría, al tiempo que Luis Feito alcanza el Segundo Premio. A continuación es el escultor Jorge Oteyza quien, en la IV Bienal de Arte de São Paulo, logra el gran Premio Internacional de Escultura.

Dentro del año en curso, en la antesala de Venecia, Eudaldo Serra consigue el Gran Premio de Escultura, y Máximo de Pablo el Segundo Premio de Pintura en la II Bienal de Arte Mediterráneo de Alejandría. A la luz de todos estos acontecimientos creo que queda más firmemente asentada la premisa que da pie para hallar la lógica conclusión del resultado de esta XXIX Bienal de Venecia, en lo que respecta a la participación española.—ANTONIO AMADO.

Sección Bibliográfica

"EL HOMBRE Y LA GENTE", DE ORTEGA Y GASSET

El hombre y la gente (1) es la primera obra inédita que aparece después de la muerte de Ortega. Un nuevo libro suyo al lado de los tomos grises que se han quedado ya irremediablemente incompletos. El silencioso estar, unos al lado de los otros, de los libros, me lleva a los días del cine Barceló, cuando las ideas de este libro eran palabras que nos iba "diciendo" Ortega. Diciendo —en el sentido riguroso y profundo que él daba a esta palabra, y que tanto se esclarece en este libro—. A mí, a muchos españoles que estamos hechos de esta experiencia, nos ha estremecido la aparición de la obra. Y este estremecimiento es algo más que una emoción periférica; está integrada por la emoción profunda de prepararnos a recibir y revestir de nuestro propio pensar las palabras que ya nunca podrán ser "dichas". Y también a mí, y a muchos creo que también, nos ayuda esta disposición a la amorosa intelección de su abundante contenido.

El tema de la sociedad había preocupado a Ortega desde antiguo. Es un tema acuciante sobre el que se debate, se escribe, pero —como ocurre con frecuencia— se "piensa" poco. Ortega lo recibe envuelto en imprecisiones y oscuridades y pretende devolvérnoslo perfilado y neto. Es el proyecto que dirige esta obra. Sin embargo, tal tarea exige remontarse lejos. Crear a esta realidad una plataforma previa de la que extraer claridad. A Ortega nunca le han asustado estos retrocesos "en profundidad". Es preciso, pues, volver al hombre —de ahí la mitad del título—, puesto que al hombre es al que le pasa eso de ser social. Se detiene para recoger un viejo tema —y es parada esencial para tomar contacto— y el primer capítulo se nos viene a presentar con el nombre de "Ensimismamiento y alteración". A partir del sosiego ensimismado va a comenzar a preguntarse, va a comenzar a introducirnos en la realidad peculiar de la vida humana, radicada en la cual tiene que presentársenos cualquier otra realidad. Si de "sociedad" queremos hablar "radicalmente", tendremos que volver los ojos a esa realidad radicante que es la vida, para ir, desde ella, viendo perfilarse la realidad buscada. "Ningún conocimiento es algo suficiente —esto es—, suficientemente profundo, radical, si no comienza por descubrir y precisar el lugar y modo, dentro del orbe que es nuestra vida, donde ese

(1) Ortega y Gasset, José: *El hombre y la gente*. Revista de Occidente, Madrid, 1957, 318 págs.

algo hace su aparición, asoma, brota y surge; en suma, existe" (página 64).

Gran parte de la obra de Ortega está dedicada a precisar la consistencia de la vida humana, la vida que es primariamente la de cada cual. Ni voy a resumir —no sería sino trivial— ese caudal de ideas, ni siquiera las enunciadas en este libro a ese respecto. Mis anteriores palabras se dirigen tan sólo a subrayar la necesidad de retrotraer lo social hasta la vida para su intelección plenaria. Quiero también llamar la atención sobre el punto de vista adoptado en este libro para contemplar y dar forma a aquellas ideas, es decir, al escorzo que produce la intención "social" al dirigir nuestra mirada hacia la vida.

Como recordaba hace un momento, la vida es primaria y estrictamente la de cada uno, es decir, personal, circunstancial, intrasferible y responsable. Por ello —en virtud de este objetivo final que ordena y da forma a las ideas— advierte a continuación, dando un primer esbozo del problema que presentará lo social contemplado desde la vida, que "si más adelante nos encontramos con vida nuestra o de otros que no posea estos atributos, quiere decirse, sin duda ni atenuación, que no es vida humana en sentido propio y originario, esto es, vida en cuanto realidad radical, sino que será vida, y si se quiere vida humana en otro sentido, será otra clase de realidad distinta de aquélla y, además, secundaria, derivada, más o menos problemática" (pág. 83). Este es el problema vislumbrado, pero aún queda camino para llegar a su mismo centro. La impleción de esas cuatro notas que hemos enunciado requiere la aparición del "otro".

Después del análisis de la vida, el tema al que apuntamos va haciendo sentir su proximidad con esta irrupción del "otro" en nuestra circunstancia. El otro es el que nos responde, y esta respuesta se da siempre a través del "campo expresivo" que es el cuerpo. El otro viene a ser así "tú" y la relación con el otro una relación "interindividual". La respuesta interindividual del otro es una respuesta personal que aún tiene los atributos inherentes a la vida propia, a los que nos hemos referido más arriba. Esto tiene que quedar muy claro, pues lo social va a comenzar cuando la respuesta del otro deje de ser interindividual, personal, para convertirse en otra cosa. La distinción entre estos dos modos, lo interindividual y esa otra cosa, lo social precisamente, es considerada fundamental por Ortega, hasta tal punto que gran parte de las confusiones sobre lo social provienen de este punto de arranque. Desde aquí, y con toda cautela, va a separarse Ortega de la acción interindividual y —no lo olvidemos— propiamente humana, para lanzarse de lleno al análisis de lo social.

Antes de entrar en él por entero hace referencia Ortega a una de

las grandes tentativas actuales de entender coherentemente la aparición del otro. Se trata de Husserl. El contraste de este modo de entender la presentación del otro con el suyo propio es un ejemplo de perspicacia y finura puesta al servicio del pensamiento ajeno. De la lectura de este minucioso análisis salimos entendiendo un poco mejor, no sólo a Ortega, sino al mismo Husserl.

Además del "otro", que es "tú", que es "él" —y "ella", como diseñará en el delicioso apartado "breve excursión hacia "ella"— hay algo más. Alguien que también nos responde, pero de otra manera: la gente, todos y nadie determinado. La gente es el sujeto de los usos, y los usos la medula de lo social. El resto del libro —la otra parte del título— va a dedicarse a desmenuzar y poner en claro la estructura de esta huidiza realidad.

El estudio de lo social que hemos alcanzado es el estudio de los usos. La empresa no es fácil, pues se trata de una realidad huidiza, que una vez aprehendida tiende siempre a escapársenos. El acceso lo plantea Ortega en tres etapas. Primero, elige un uso cualquiera —el saludo— y nos lo hace entender hasta que quedan decantadas sus notas constitutivas. Después —ya en el área del uso—, estudia con detalle dos de los usos más universales y representativos: el lenguaje y la opinión pública.

Resulta que si de verdad queremos saber qué es saludar, un hecho bien cotidiano y simple, no podemos quedarnos en el saludo como relación entre dos individuos porque así no tiene sentido, ninguno de los dos individuos sabría por qué lo hacía así, acaso ahora este hecho no tenga sentido, pero lo tuvo quizá en algún tiempo. Lo primero que nos exige la intelección de esta realidad es un retroceso en el tiempo. Si podemos encontrar que alguna vez tuvo sentido —fué acción entre dos individuos— resulta que ahora no lo tiene y que, además, le es constitutivo este no tener sentido ahora. Es decir, que al uso le es constitutivo ser una *supervivencia*. Al aplicar este mismo método al lenguaje —al tratar de la "etimología" de las palabras— llegará a esta misma conclusión respecto al uso que es la lengua. Si tomásemos otro uso cualquiera se nos impondría la misma tarea, una tarea que pudiéramos llamar, ampliando el término, "etimológica". De ahí la intelección del hombre en cuanto social como "animal etimológico". Otros dos repertorios de usos, lenguaje y opinión pública, nos destacan y perfilan desde su propio lugar otro de los caracteres esenciales del uso: su coactividad o presión. Lo que Ortega llama, con palabra tomada del lenguaje jurídico, el carácter de vigencia. Los usos son "vigencias", algo que está ahí y con lo que hay que contar. Los usos se nos imponen, y no porque de ellos participen un número mayor o me-

nor de personas, sino previamente e incluso aunque afectasen a muy pocas. La coacción del uso no es siempre igualmente fuerte: hay usos débiles y fuertes; los usos "fuertes y rígidos" son principalmente los que se ejercen a través del Estado, y el derecho, la parte más visible de estas realidades "humanas".

El uso es algo constitutivo de la realidad humana, pero en forma de tensión centrífuga. El hombre vive dentro de los usos, está constituído por ellos en una amplia zona de su propio ser; pero, sin embargo, también está constituído por una tendencia a salir de ellos. Este es también el modo recto de entender cómo lo social afecta al hombre. Podremos decir que es "naturalmente sociable", siempre que completemos esta frase con su otra mitad, a saber, que es también "naturalmente insociable".

Con el análisis de las opiniones y el poder público se corta el tema de "la gente". En un "apéndice" se repite el programa que se anunció en el curso de este nombre del "Instituto de Humanidades"; este programa no se realizó entonces tampoco en toda la extensión anunciada. No obstante, queda dibujado en él, sólo con un delgado contorno, un camino a proseguir con un instrumental ágil y eficaz, lleno de sugerencias.—María Riaza.

UNA INTRODUCCION A LA HISTORIA DE AMERICA

"Desde que inicié, hace trece años, mi especialización en el estudio del proceso histórico americano —afirma Jaime Delgado en su nota preliminar al libro (1)—, venía preocupándome el problema de la fundamentación filosófica de la Historia de América, entendida ésta no sólo como una especie o parte del género historia, sino también en su acepción de disciplina o asignatura incluída dentro de un determinado plan de enseñanza. Qué es la Historia de América, cómo se puede hacer a América objeto de un estudio histórico separado del de los demás continentes, qué sentido debe darse a la expresión "Historia de América", cuál es el contenido de esta historia y cómo y mediante qué tipo de método debe ser investigada y enseñada, fueron, pues, preguntas que iban planteándome al hilo de mis investigaciones históricoamericanistas." "Fruto de esas preocupaciones —añade más abajo el autor— es el libro que hoy me atrevo a dar a conocer públicamente"; y aplica su destino y utilidad principales, de una parte, a los estudiosos e interesados de un tema prácticamente no tratado aún, y, de otra, a cubrir un aspecto importante de la enseñanza de la Historia de América, supe-

(1) Jaime Delgado: *Introducción a la Historia de América.* Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1957. 190 págs.

rando rigideces y angosturas propias de los esquemas positivistas históricos.

En seis amplios capítulos y un apéndice anejo para las Islas Filipinas plantea J. D., con sabia e inteligente mano, los términos de su *Introducción a la Historia de América,* cuya reseña estimamos de alto y singular interés.

El primer capítulo, referido exclusivamente a la Historia Universal, alude al concepto "objetivo" y "subjetivo" de ésta, a su posibilidad, a su explicación causal, a su reconstrucción, a su valor científico, a su unidad, a su auténtica relación con el pasado y a su condición, acertadísimamente expresada por J. D., de hecho individual humano. Efectivamente, la historia reserva siempre una vía abierta al "factor incodificable de la libertad humana". "Cualquier hecho puede tener de histórico cuanto tenga de real humano, pues solamente en el hombre se dan unidos lo biológico y lo espiritual, y es en cuanto ser espiritual como el individuo humano tiene carácter de ser único, incanjeable e irrepetible, es decir, de histórico. Ahora bien: lo humano se da en el individuo propia y radicalmente; de ahí que la biografía desempeñe en la ciencia histórica un papel insustituíble y de ahí también que Dilthey haya podido decir que cada vida singular no sólo es el cuerpo fundamental de la historia, sino, en cierto modo, *su suma realidad.*" Pasaje de sumo acierto y calor, distante del mamotretismo pedagógico, es en él, como en el espíritu general de la obra, donde Jaime Delgado evidencia su punto de partida peculiar y diferenciador, que es precisamente el de creador en vivo, el de escritor amplio y sensible, circunstancia donde respalda luego, con toda suerte de rigores, su hondo sentido analítico y de investigación.

El capítulo segundo del libro, "Historia Universal e Historia de América", nos plantea, luego del sentido analógico de la primera, las relaciones de la historia americana en la lógica y la metafísica, y su doble faceta "subjetiva" e "integrante" de la historia como concepto, siendo francamente interesantes las disquisiciones y conclusiones en que J. D. cifra el entronque genuinamente americano dentro y fuera de su propio ser.

En el tercer capítulo, "El sentido de la Historia de América", el autor establece una clara y radical diferenciación entre los conceptos "Historia de América" e "Historia de las Américas". De las opiniones que afirman la unidad del continente y, por el contrario, de las que aceptan la convivencia de una pluralidad de procesos históricos en América, se pasa inmediatamente al detenido análisis de la diversidad de los citados procesos: el indoespañol, el portugués, el ingles y el francoinglés, ya certeramente propuestos por Germán Arciniegas. Un con-

ciso y brillante punto relativo a los hechos españoles de la conquista y colonización, plantea la imbricación de lo español y lo amerindio en términos que permiten al autor afirmar: "La Historia de América es, pues, Historia de Hispanoamérica, porque sólo en la América hispana se da lo verdaderamente americano, es decir, la cultura americana propiamente tal", asentándose la necesidad rigurosa de incluir el estudio de la colonización a la hora de hacer el de la cultura americana.

¿Cuáles son las más importantes interpretaciones no hispánicas de la cultura americana, ese continente-crisol, generador de lo que Vasconconcelos designa como "la raza cósmica"? Delgado desarrolla, en el capítulo cuarto de su libro, una clara y dilatada exposición de ellas: cosmopolitismo, panamericanismo, latinoamericanismo e indigenismo, de respectivos signos "englobador", anglosajón, latino y precolombino.

Las interpretaciones hispánicas quedan, a su vez, divididas en el extenso estudio de J. D. en españolismo, originalismo e hispanismo liberal. Tiende la primera corriente a considerar a Hispanoamérica como una mera prolongación de España, actitud que convierte a los pueblos hispanoamericanos en simples participantes de la cultura creada por España. Claro que es la mayor abundancia de población india y mestiza en las diversas zonas quien determinaría el grado de intensidad de la *corriente "españolista"*, evidentemente desorbitada; así, "los argentinos, chilenos y uruguayos hispanistas, por ejemplo, propenderían a ser españolistas; en cambio, mexicanos, peruanos, bolivianos, guatemaltecos, etc., tendrían siempre más en cuenta el elemento indio". En cuanto a la segunda tendencia, *el originalismo,* Pedro Laín Entralgo observó: "Los que yo llamo originalistas son todos hombres jóvenes procedentes del viejo tronco hispánico. Defienden con mucha gallardía la obra de España en América, y en esa obra ven el fundamento histórico de su personal existencia. Piensan, sin embargo, que su fidelidad a la obra americana de España no excluye una actitud original ante no pocos importantes problemas humanos: el estético, el intelectual, el social y económico." Pero, con palabras de J. D., "discrepan los originalistas acerca del principio determinante de la originalidad: unos tratan de verla en la raza; para otros, en cambio, residiría más bien en la geografía y en la historia". Donde, al parecer, se evidencia más hasta ahora la originalidad cultural de Hispanoamérica, genuinamente entendida, es en la literatura y en el arte; en voces como las del poeta peruano César Vallejo, los chilenos Gabriela Mistral y Pablo Neruda, o en la pintura del mejicano Diego Rivera, parece, en efecto, despuntar plenamente ese logro específico de cultura hispanoamericana. *El hispanismo liberal,* en fin, "evidentemente ana-

crónico", coincide con el pensamiento hispánico propiamente dicho en la común apreciación del elemento hispano como constitutivo esencial de la cultura americana, si bien existe una radical diferencia entre ambos acerca de lo que sea ese elemento hispano y, en consecuencia, acerca de lo que sea también la cultura americana.

Un detenido estudio acerca de las determinantes raciales de Hispanoamérica, lo hispano, lo indio, lo negro y lo latino, con un esquema histórico de la cultura americana y una interesantísima "inspección por el futuro" (pág. 147), dan cuenta de esta parte, acaso la más aleccionadora y útil del libro. En su vistazo hacia lo por venir de Hispanoamérica, Jaime Delgado alude a la actitud más fundamental que en ese mundo parece configurarse: "Una afanosa búsqueda en lo propio como vía hacia una universalidad, pretendida ya por todos y sentida por algunos, o más o menos oscuramente presentida, como basada en aquella multiplicidad o policromía." "A su vez, la actitud hispánica propiamente dicha ha avanzado también notablemente y ha comenzado a desprenderse de su vieja actitud rutinaria y retórica. Existe, sin embargo, el peligro de que ese viejo hispanismo panegírico, de que habló Alvarez de Miranda, abandone los teatros, los salones de conferencias y los actos conmemorativos y se traslade a las cancillerías, e incluso tome cuerpo en los tratados sin que los hombres hispánicos se hayan colocado, como diría Eugenio d'Ors, a la altura de los tiempos."

La "Periodización de la Historia de América", de interesante teoría, adelantada ya por J. D. en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS (2), antecede a su original y equilibrada "Introducción a la Metodología", encauzándose ésta en su doble vertiente de investigación y enseñanza, cuyos términos especifica el autor con tanta concisión como esperanza hacia un conocimiento verdadero del ente americano.

Un breve "Apéndice sobre las Islas Filipinas" cierra, en fin, el libro de Jaime Delgado, que en modo alguno es una obra sólo para el especializado y el estudioso, sino que entreabre a muchos por amenidad verdadera, y aderezado con una estupenda riqueza bibliográfica, las verdes y misteriosas puertas del fenómeno América, el arduo Eldorado, último y poderoso de su ser.—FERNANDO QUIÑONES.

"CABO DE VARA", DE TOMAS SALVADOR

Los temas y problemas que se debaten y vertebran la ya considerable obra de Tomás Salvador son siempre dignos de la mejor atención. Se habla con frecuencia de literatura social, término que es aplicado con excesiva gratuidad, pero lo cierto es que en bien pocos escritores se

(2) V. CUAD. HISP., Septiembre 1957 (Núm. 93).

cumple este signo que preconiza una nueva edad literaria, que señala un nuevo modo de encararse con la realidad. En un momento como el presente, en que nuestra literatura parece empeñada en no salir de un estilismo apriorístico y artificioso, en un momento en el que ese estilismo, llevado a sus últimas consecuencias, no hace sino ejercerse en detrimento de otros fundamentales valores, no puede sorprender sea elogiada sin reservas una determinada temática y problemática atenta a revelar lo más recóndito y auténtico de la existencia humana. Tomás Salvador está edificando su obra, en este sentido, sobre bases bien firmes y con materiales de primera magnitud; en Tomás Salvador se dan cita y conjugan el documento y un agudo sentido de lo novelesco. En este *Cabo de vara* (1), que acaba de aparecer, se advierte hasta qué punto el documento se transforma y ahonda y encuentra su razón existencial y plena. Tan es así que no se sabe dónde termina el documento y dónde comienza la fábula.

Sitúa Tomás Salvador la acción de *Cabo de vara* en el año 1883, en un penal de Ceuta. Desde esta situación temporal y espacial, y a través de uno de los personajes, el ayudante Molina, revisa el sistema penitenciario, lo analiza desde una pluralidad de ángulos y matices, todos emparentados con la ética y la sociología. Del enfrentamiento de dos concepciones, la del ayudante Molina y la del ayudante Collantes, surge toda una verdadera riqueza ideológica, que explica desde su raíz los más candentes problemas planteados por la culpa y el castigo. De aquí la concepción del tiempo, de ese tiempo denso, distinto y lentísimo, que sufren los presidiarios y que hace decir al ayudante Molina: "Un fiscal al pedir una pena, o el magistrado al concederla, piensan en el tiempo *suyo,* en el tiempo de los que legislaron. El penal tiene otro tiempo, tiempo, tiempo *suyo,* muy diferente... ¿Usted cree que un hombre de treinta años, pasando diez en un penal, representa treinta años cuando sale? No; en el mejor de los casos es un hombre de cincuenta." En realidad, este ayudante Molina sirve de contrapunto y explicación a un mundo carcelario regido por sus propias leyes, un mundo incomunicable y distinto movido por un determinismo ciego y elemental. De nada va a servir que el ayudante Molina se oponga al fatídico cumplimiento de esas leyes. Al final habrá de confesarse vencido y dirá al penado que ha querido salvar: "Vete con los tuyos."

El documento humano es sobrecogedor. Francisco Mora, el "Botacristo", escribe sobre el muro el primer día de presidio: "... y ésta es mi primera noche, y tengo para doce años. Que Dios me ampare. 7 de abril de 1883." De aquí parte el proceso que va a transformar y

---

(1) Tomás Salvador: *Cabo de vara.* Ediciones Destino, 1958. Barcelona.

convertir a un hombre todavía recuperable en un recluso perpetuo. El ambiente contaminado y mefítico del presidio tiene fatalmente que acabar contaminando a Francisco Mora. Es ley inevitable. El estudio psicológico de este personaje es acabado, perfecto. Junto a Francisco Mora, el "Botacristo", desfilan plenos de vida "Sastre Martínez", Juan "Risa", "Canturrino", el "Don", "Algarín", y tantos otros, que componen un paisaje humano estremecedor, cuyo antecedente literario habría que buscar en "La casa de los muertos", de Dostoyewski. Son todos asesinos, que viven la vida del penal sin una conciencia clara de su culpa. A la vista de todos ellos, de su oscura grandeza, el ayudante Collantes va a decir: "Si me preguntaran a mí qué hay más hermoso que el hombre, diría: *Las ruinas del hombre.*" La comprensión y la ternura presiden, de otra parte, el tratamiento de *Cabo de vara.* Es como si Tomás Salvador se compadeciera de los personajes y viviera junto con ellos sus trabajos y amarguras. Esto es sólo posible cuando, como en el caso de *Cabo de vara,* los personajes han sido creados de dentro a fuera, atendiendo a sus exigencias más íntimas y profundas. Sólo así puede un escritor sustraerse al pecado de caricaturizar al hombre.

Una construcción eficaz y directa permite que una novela, en cierto modo multitudinaria, en vez de dispersarse se centre y concrete sobre los héroes o sobre los personajes sobresalientes. La densidad del ambiente, el ritmo en que se desenvuelve la vida del penal, están perfectamente dados, gracias a la construcción. Poco a poco, capítulo a capítulo, vamos penetrando en esa vida somnolienta y amurada. Trasciende, en todo momento, un especial y desesperanzado dolor. Junto a la construcción, ciñéndose a ella, un lenguaje también directo, aunque emocionado y lírico a veces. Con muy buen tino, el escritor ha rehuído el abuso de un tipismo idiomático, que pudiera oscurecer o entorpecer la lectura. *Cabo de vara* es, sin duda, un libro importante. Y hay que hacerlo constar.—JOSÉ MARÍA DE QUINTO.

UN LIBRO SOBRE LA ESPAÑA PRIMITIVA Y ROMANA

Es ya un acierto el haber acudido a un antropólogo de la reconocida solvencia de Julio Caro Baroja para un estudio de la España primitiva y romana (1). Su estudio nos depara, en efecto, multitud de puntos de vista inéditos, y a lo largo de todos ellos un enfoque totalmente original. Se intenta superar en todo instante los peligros de minimización que ineludiblemente entraña el manejo de datos históricos, y se sortea

(1) *Historia primitiva y romana.* Historia de la Cultura Española, vol. I (prólogo de Julio Caro Baroja). Seix y Barral, 1957.

hábilmente la posible politización. El autor aclara su intención desde el principio: "Procuraré trazar una serie de modestos apuntes (ya que no cuadros), con bastante independencia los unos de los otros, de acuerdo con un método que fué adoptado por autores de muy distinto carácter en países distintos, desde comienzos del siglo actual a la mitad. Este método es el de observar lo que se ha llamado "morfología cultural", perceptible en un área geográfica determinada, y dar así una idea general de los rasgos característicos de un conjunto o un grupo humano en todos los aspectos de la cultura, o por lo menos en los más destacados, desde la religión hasta la vida material."

Una de las más caras preocupaciones orsianas, la "morfología de la cultura", que en la ciencia de la cultura había sido establecida por el maestro, encuentra ahora un eco preocupado y auténtico en la obra que nos ofrece Julio Caro Baroja.

Es con verdadera voluntad de síntesis con la que Caro Baroja estructura y dispone su plan de trabajo en tres partes, de las que la primera será dedicada a los ciclos culturales prehistóricos, la segunda estudiará las notas que informan los primeros siglos de la Historia y la tercera dará cumplida visión de la romanización.

Los capítulos iniciales (desde "Los períodos más remotos" hasta "Las colonizaciones e invasiones") nos presentan con la máxima profundidad esta voluntad de síntesis que Caro Baroja ha sabido disponer en la obra. En ellos el escritor estudia las actividades de los primeros pobladores de la península con singular acierto. Traza un esquema comparativo de las actividades de los hombres del paleolítico superior, del mesolítico y del neolítico, con manifestaciones humanas actuales de parecido signo (a las que d'Ors calificaba como manifestaciones de un estadio subhistórico), e insiste especialmente en la voluntad de progreso que desde el comienzo se proyecta en nuestro devenir histórico (revoluciones de la técnica en el neolítico). También en esos capitales se halla un estudio completo de los embates demográficos que llegan a la península, siendo especialmente sugestivo el estudio de la aculturación —término popularizado por lo antropología americana— al inquirir la pervivencia de viejos esquemas tradicionales en el mapa cambiante de nuestra cultura.

A partir del capítulo VI el autor destina el resto de la II parte a esbozar un estudio geográfico, presentándonos sucesivamente a los pueblos del sur, este, centro, oeste y norte de la península. De nuevo la agilidad de Caro Baroja nos presta aún algunas comparaciones tan esclarecedoras como la que establece entre el régimen agrícola de los vacceos y el de los modernos dálmatas e indúes.

Finalmente, la III parte de la obra establece una visión completa

de la romanización, y tanto el capítulo sobre la conquista romana como los últimos sobre la vida en la españa romana y el análisis de la crisis del Imperio y de sus consecuencias en la península, nos muestran una panorámica honesta de lo acontecido, buscando las raíces de los acontecimientos en datos significativos y categóricos, sin caer en el tópico anecdótico, tan frecuente en obras de esta índole.

Un epílogo en el que se rinde homenaje a la literatura hispanolatina como hecho diferencial y en el que se nos proporcionan valiosos datos sobre psicología social, así como sobre el influjo de lo hispánico, cierra este libro admirable, que, según costumbre de la colección a la que pertenece, se completa con gran cantidad de ilustraciones, en este caso seleccionadas y clasificadas por Pedro Batlle Huguet y Julio Caro Baroja.—JAIME FERRÁN.

"EL COLOSO DE MARUSI", DE HENRY MILLER

Henry Miller, americano, es uno de los últimos, más importantes y menos leídos —en España se entiende—, componentes de la bien llamada por Gertrude Stein "generación perdida". Miller nació en 1891, y su obra empezó a atraer la atención de los lectores europeos después de la segunda guerra mundial, con libros de indudable escándalo, como *Trópico de Cáncer* (1934) y *Trópico de Capricornio* (1938), editados en París y prohibidos ambos en Inglaterra y Estados Unidos.

Al igual que la mayoría de los miembros de su generación, Miller representa, en términos generales, una total desilusión —en su caso ésta adopta caracteres fanáticos— respecto de la civilización moderna, que expresado en riguroso y estricto tono formal equivale al abandono de concepciones pragmáticas y melioristas por otras de clara índole metafísica.

Pruebas del furioso anhelo "anticivilizador" de Miller, en el sentido menos peyorativo de esta palabra, se encuentra en su cuento "El taller de sastre" y en "La pesadilla aireaconcionada", que son gritos de amargura ante la inutilidad de las actividades del hombre moderno. No por ello debe pensarse que se trata de un autor decadente, derrotista, conservador o algo por el estilo. Todo lo contrario. Tan decidida actitud presupone en Miller otra como contrapartida de valores en perspectiva, otro programa filosófico que oponer —regenerativo, progresista— a la náusa que, sin ir muy lejos, le produce su propio país.

Efectivamente, en *El coloso de Marusi* (1), aun tratándose de uno de sus primeros libros (1941), pero maduro, hecho —y que ahora Bi-

(1) HENRY MILLER: *El coloso de Marusi.* Biblioteca Breve. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1957. 317 págs.

blioteca Breve pone al alcance del lector español, gesto valioso, ya que puede afirmarse sin temor a errores que es la primera obra de tan importante escritor publicada en España—, expone Miller emocionadamente la tesis entera de su producción literaria; esto es, acendrada fe en la plenitud y riqueza de la vida natural, sencilla; desarrollando asimismo una de sus usuales, sinceras, esperanzadas y cósmicas diatribas contra la estéril mecanización moderna, muy particularmente contra los Estados Unidos, su país, y Nueva York, su ciudad natal, la "urbe más poblada y vacía del mundo", sentimientos aflorados y ratificados con motivo de su viaje a Grecia, efectuado poco antes de que estallara la segunda conflagración. En *El coloso de Marusi* se refieren, pues, las experiencias de un largo viaje a través de Corfú, Kalami, Atenas, Corinto, Micenas, el Peloponeso, Creta, etc., y es libro dotado de un encanto raro y difícil de aprehender.

Tipos, ambientes, anécdotas y, sobre todo, una esencia final que no cabe en esta enumeración y una buena serie de consideraciones filosóficas sumamente vitales. Puede pensarse que dicho calificativo es el que mejor cuadra a Miller. Vitalidad y todas sus consecuencias: emocionalismo, pasión, obcecación también y extremismo. El mejor Miller está, desde luego, en las divagaciones y fantasías que leves experimentaciones reales inspiran a su duro verbo poético. La paz y dulzura de Epidauro, por ejemplo, conducen a Miller a un revolucionador ensayo sobre la urgente necesidad que el mundo actual experimenta de radicales cambios en su estructura social y en todas las conciencias, cambio encaminado naturalmente al hallazgo de la felicidad, de la humana dicha y de la paz eterna. Y por la forma en que plantea tales concepciones resultan hermosas su ambición, su queja, su horror de la civilización malhadada, que no logra nunca la paz ni consigue ahuyentar el dolor.

Leyendas, poemas heráldicos, mitos palpitantes, siempre cantando la sencillez, la pobreza, el aire de eternidad, Miller recorre la Grecia de hoy con una luz de cultura espiritual y de dolor en sus ojos, odiando con fuerza —la que tienen todos sus sentimientos, sean de ira o amor— otras visiones frías, secas, con que los eruditos pretenden absorber el pasado, un pasado quizá sólo hecho para el poeta. Sus palabras arrastran por violentas y descaradas: "belleza espantosa", "violación cósmica". "El inglés en Grecia es un polichinela que causa enfado mirar. No vale ni la mugre que se mete entre los dedos del pie de un pobre griego." Miller ve la salvación del mundo, inminentemente condenado, en "abandonar, renunciar, rendirse, para que nuestro corazón pueda latir al unísono con el gran corazón del mundo". Al planeta Saturno lo describe como "una enorme aglomeración de esas flemas

de apariencia siniestra que se expulsan por la mañana después de haber fumado la víspera varios paquetes de tabaco refrescante". En contraposición a esta actitud belicosa y de repulsión, es muy definidor y dotado de un efluvio de ternura —dada su combatividad y extraña vida anterior (fué aprendiz de sastre, cavador, pedigüeño, hambriento)— el hecho de que, mirando la "devastadora belleza de la gran llanura de Tebas", Miller se echara a llorar de repente, como un niño, y preguntara ingenuo por qué no se lo habían advertido. En las últimas páginas de *El coloso de Marusi* se torna profético, proclama el desinterés y la humildad como única norma de vida posible para él, que quiere, más que recabar gloria literaria o dinero, servir a sus semejantes. Cree en el arte y en la religión como medio para hallar la absoluta perfección en el vivir e impregnarse del mundo, siendo al final libre, con un sentido superior de la responsabilidad.

La impresión más importante que le produce Grecia es la de ser un mundo hecho a la medida del hombre. "No habrá esperanza de paz hasta que el viejo orden no sea destruído. El mundo debe hacerse pequeño de nuevo, como lo era el mundo griego." Siguiendo esta tónica, enjuicia Miller como de maravillosa impresión del carácter griego la visión de unas parejas de novios sentados en la oscuridad, hablando bajo y bebiendo agua. Habla también de la nobleza griega, de la integridad admirable de la raza: "Cuando el griego se va de un lugar, deja un vacío. El americano, por ejemplo, deja tras él un montón de chatarra." Da nombres de poetas griegos inéditos en el resto del mundo, y grandes: Sekelianos, Yannoupoulos, suicida por pura embriaguez de amor. Y hace magistrales retratos de sus buenos amigos griegos que convivieron con él y lo atendieron durante su permanencia, entre los que destacan Katsimbalis, personaje, por lo visto, fabuloso, en honor del cual está pensado y titulado el libro; Seferíades, el poeta, como el hombre que ha logrado atrapar ese espíritu de eternidad que reina en Grecia por doquier; Antoniou, el marino, a quien compara con Sherwood Anderson, que, según Miller, es el único escritor de su tiempo que se ha paseado como un auténtico poeta por sus ciudades americanas, etc.

En suma, *El coloso de Marusi,* editado con la corrección y delicadeza habituales de Biblioteca Breve, constituye una preciada muestra de este audaz, apasionado e íntegro Henry Miller, escritor de los más locos, sanos y beneficiosos que existen. Y si bien a veces habla con verdadera desfachatez, piensa siempre en cristiano.

Aboguemos porque Seix y Barral aporte nuevas muestras de tan vigente autor al acervo nacional. Tradujo del inglés Gil Novales,

ostentando la sobrecubierta una fotografía realizada por Y. Hortet.
EDUARDO TIJERAS.

FUENTES MISTICAS DE LOS CONCEPTOS MORALES DE OCCIDENTE

He aquí un libro breve y atrayente (1) en más de un sentido. Constituye una parte de la obra publicada en Nueva York en 1943 y en Londres en 1944 con el título *The Thousand-Year Conspiracy,* cuya primera mitad vió la luz en francés, en 1946, bajo el título *L'allemagne Secrète.*

¿Por qué esta fragmentación? Y ¿por qué la segunda parte se publica once años después de la primera versión francesa? La culpa de todo ello la han tenido, de un lado, los secretos que Winkler descubría sobre la Alemania nazi; de otra, los responsables de la publicación de esta segunda parte han sido los esenios. A primera vista parece imposible que los componentes de tal secta judía hayan intervenido en este asunto. Y ciertamente ellos vivieron muy ajenos a Winkler y a la editorial francesa que había de publicar este librito.

El caso es que, en 1947, se descubrieron los ya famosos "Manuscritos del Mar Muerto", donde se consignan extremos importantes en relación con las doctrinas esenias. Como Winkler se ocupaba de ellas en la segunda parte de su obra, que tenía poco que ver con la primera, un editor avisado ha hecho traducir esta porción concisa, ajustada, sugeridora. Un folleto que está llamado a dar que hablar, sin duda.

Por sucinto que sea, nosotros no podemos dar aquí sino una leve referencia de su contenido. Para Winkler, es cierta la afirmación de W. T. Stace, según la cual "las fuerzas que han modelado el Occidente son el cristianismo y la filosofía griega". Ahora bien, en una labor analítica muy rigurosa, aunque apoyada en escasos documentos, nuestro autor descubre, al margen de la filosofía oficial helénica, una cosmovisión esotérica, cuya moral influía, no obstante, tanto y más que las doctrinas de los grandes maestros, en la vida de las gentes. Para él, las ceremonias de los misterios, sobre todo de los misterios de Eleusis, con sus grados, su secreto y su criptoética, transmitidos a través de las generaciones con una pureza superior a la de la tradición filosófica de carácter público, constituyen un camino cultural, una fuente de *patterns* morales, más fecunda que la enseñanza fundada en paradigmas al alcance de todos.

Además, los grandes filósofos, como Platón, habían sido iniciados

(1) Paul Winkler: *Les sources mystiques des concepts moraux de l'Occident.* Editions de Trévise, París, 1957, 89 págs.

en Eleusis, lo que unificaba, en cierto modo, ambos caminos, aunque el patente permitiera traslucir sólo algunos reflejos de la luz "misteriosa", a condición de que no vulnerasen el juramento de silencio de los mistagogos.

Para Winkler, los misterios griegos son de origen egipcio, como daba a entender Herodoto, mientras la religión judía tendría también orígenes nilotas, desde el momento en que Moisés, que no era hebreo, sino egipcio, según Freud, fué "iniciado" en la corte del Faraón en el culto esotérico de Aton, dios abstracto y no antropomórfico, opuesto a las doctrinas politeístas de los sacerdotes de Osiris. Iniciado él en los "misterios" de Aton, quiso que se beneficiaran de ellos los judíos, y a tal efecto "concibió la iniciación en masa representada por la circuncisión".

Pero además de este origen común de los misterios griegos y la religión monoteísta judía, se dió siempre, según Winkler, un influjo mediador importante entre los misterios griegos y el cristianismo. Tal mediación estuvo a cargo de los fariseos; pero, sobre todo, de los esenios. Nuestro autor cree que los esenios fueron "discípulos modelos de Jesucristo; estaban prestos a recibir su enseñanza y a dejarse absorber por la religión nueva". Para hacer tales afirmaciones Winkler no utiliza más que la "Guerra de los Judíos", de Flavio Josefo, explotando muy perspicazmente las noticias que da respecto de su vida en común, su regla de silencio, la adhesión y fidelidad a sus "tutores", la prohibición del juramento, su entereza de mártires, en testimonio de la verdad que profesan.

Los esenios serían una comunidad de iniciados, que vivían al margen de la religión hebrea, con una mentalidad mucho más avanzada en el orden moral por efecto del influjo de los misterios helénicos. Así constituyeron el eslabón psicológico e histórico que, beneficiando elementos griegos y judíos, cerró el ciclo que nació en los misterios egipcios. El cristianismo y la civilización del Occidente, que es su obra, habrían surgido de una fuente remota —los misterios egipcios—, a través de dos caminos —los misterios griegos y la religión judía— que confluyeron en la secta de los esenios, históricamente madura para recibir el mensaje de la Revelación.

Unas pocas palabras de comentario a este librito profundo, casi "misterioso". En primer lugar, sorprende un poco que Winkler en su obra haya hablado de los esenios "avant la lettre", antes, por lo menos, de que se descubrieran los manuscritos del Mar Muerto, y lo haya hecho en un sentido coincidente en las interpretaciones que hasta ahora conocemos de su contenido. Es un raro ejemplo de sagacidad investigadora.

Por otra parte, estimamos certera la alusión a la importancia del "lado oscuro" en la vida y la cultura griega. No todo fué allí claridad, democracia, nuda y patente "filosofía". Generalizando el principio, convendría conceder el relieve debido a las motivaciones menos iluminadas del psiquismo, que no han de ser necesariamente de índole sexual, como quiere Freud.

Finalmente, creemos que Winkler llega demasiado lejos en su afán sincrético cuando interpreta los diversos movimientos cristianos entre los cuales incluye a la masonería, como tendencias afines y sus diferencias como "querellas intestinas". Ahí ya no podemos acompañarle; nos lo impide un doble deber de fidelidad y de verdad y también una vocación de claridad, de raíz griega, que nos veda compartir su predilección hacia toda clase de "misterios".—Adolfo Maíllo.

INDICE

En páginas en color: *Crónica del festival del folklore hispanoamericano de Cáceres*, por MANUEL ORGAZ. Portada del pintor español RUBIO CAMÍN; dibujos de PERALES y de HERNÁNDEZ PIJUÁN.

CRONICA DEL FESTIVAL DE FOLKLORE HISPANOAMERICANO DE CACERES

POR

MANUEL ORGAZ

En el Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres se han reencontrado la guitarra y la quena.

Hasta que llegaron los españoles, América, que no sabía su nombre, chillaba la música de las montañas, de las selvas, de las llanuras, imitando el batir de alas de los cóndores, el quejido de las nubes, el pizzicato de las aves, con cien instrumentos de carrizo, todos como la flauta de Pan. Pero a estas syringas les faltaba el temblor de la cítara.

Los indios americanos se introducían las cañas melódicas en la nariz. Olían la música, no la besaban.

Tuvo que llegar la guitarra española con cuerdas húmedas de su Andalucía atlántica, seis trenzas de pelo prieto y tirante, alabeando el aire. Con su ombligo sonoro de maternidad. Con la curva femenina de sus caderas, mecidas de la casta renaciente de la vihuela.

Tuvo que llegar la guitarra española para que el indio, huérfano de amor, temeroso de dioses horribles, se refugiara en su seno de madre y aprendiera a beber, como en pezones femeninos, en los caños sonoros nacidos de una silueta de ánfora.

Porque América, que ignoraba su nombre, desconocía las cuerdas musicales.

¿Cómo explicarían sus poetas la noche y las estrellas, los Andes y la llamada del Pacífico, los huracanes atlánticos, sin tener entre sus dedos las seis cuerdas paralelas unidas en el infinito de la copla?

Sólo sicus y antaras y quenas, chillaban como pájaros sorprendidos y dolorosos; mientras la nariz del indio, como trompa de carrizo o de bambú o de millo, venteaba el mismo soplo que acababa de henchir, lejos, las lonas de las carabelas.

En este Festival se han reencontrado América y Extremadura.

Porque Cáceres, Plasencia o Trujillo tienen su milagro de piedras y apellidos tan ligados a las Indias que sus nombres mismos, multiplicados en la geografía, ya no son sólo españoles y sí hispánicos. Y aquí se firmaron las capitulaciones de los Reyes —agudo Fernando, materna Isabel— del descubrimiento. Aquí nacieron los capitanes y ahora han venido los de Hispanoamérica.

Esta vez el reencuentro vino a través de la canción y la danza. Y ha sido alta ocasión en que los usos melódicos populares conozcan su fraternidad de origen. Todos nos hemos enterado de cómo a la hermandad de la lengua de nuestros pueblos se une la familiar ocasión de la música. Es que a esta comunión de cultura, de religión, de idioma, le faltaría —siendo presente, siendo esperanza— comunidad de recuerdo en lo más difícil, íntimo de las naciones: la fusión de música, de cantos

y danzas; la confusión de instrumentos, el parto de las melodías mestizas.

El folklore es aquello que les queda a los pueblos cuando los incendios históricos han calcinado las piedras.

Al indio pentafónico y triste de las cañas y del baile de saltos, le sorprendió la viril y recia jota de los conquistadores, la "g" de sus guitarras. Y al mismo tiempo que aprendía la lengua común para entenderse con todos los demás de América y la religión para hablar a Dios, enriqueció el rincón íntimo de su vida, el mundo emotivo del folklore, como bautizando también las melodías.

Las misiones incorporaron las liturgias paganas, salvándolas en su arte, sustituyendo los ídolos por santos.

Así llegó la gran nueva de fusión musical que este Festival ha redescubierto: la nueva del folklore mestizo. Porque también las músicas de distinta raza pueden amarse y parir hijos.

PELÍCULA DEL FESTIVAL: EL DESFILE. LA CATEDRAL Y LAS BANDERAS.

Cáceres, la capital de la Alta Extremadura, es una ciudad lanzada, galvanizada por un audaz plan provincial de industrias, riegos y comunicaciones, que van a dar la réplica del río Tajo a lo que ha hecho Badajoz con el Guadiana. Y en su plaza central, soportales y una torre mora, se abre el arco de Churriguera que lleva a la ciudad antigua, escultura de silencio, edificada por hombres que volvían de América: la maravillosa empresa.

Desde esa plaza mayor sale hoy el cortejo del folklore hispánico: las bombachas de los gauchos blanquinegros —uno tiene la recia estampa de Martín Fierro—, las mantas multicolores o sordas de los indios bolivianos; los gauchos distintos —pero tan semejos— de Rio Grande do Sul; las rayas multicolores de los choros cariocas; llaneros, indios y negros de las costas colombianas; fina elegancia andaluza de los huasos de Chile, y las ecuatorianas de graciosos combreritos casi canarios. Entremezclados todos, combinando colores, voces, pasos, luces, los grupos españoles: increíbles monteras miniadas que llevan como alcaldesas las muchachas de Montehermoso —las de los espejos de soltera que romperán al casarse—; los baturros de pañuelo y zapatilla blanca y fajas bermejas. Y la fina corola de las muchachitas filipinas con sus trajes de sarao decimonono; los paraguayos que tienen al niño Nicolasito, arpista prodigioso y mascota de este Festival; contraste entre la policroma seriedad de los montañeses peruanos y el atuendo blanco, rojo pañuelo, de un cuatrista de Venezuela. Y la representación

mejicana —con una princesa azteca al frente— con charros de impresionante estampa, indios totonacas, mayas, nahoas.

Desde la plaza mayor sale el cortejo del folklore hispánico hacia la cacereña plaza de Santa María y, en su Catedral, se prosterna ante la Virgen, mientras llena el ámbito del templo la "Salve Regina" del venezolano Angel Lamas. Otro gran músico —el argentino Rodríguez Fauré— conjunta los coros y la Orquesta Sinfónica de Cáceres.

Luego, el desfile retorna y ante la gran escalinata del Ayuntamiento se izan los pabellones de los países participantes, mientras las bandas cubren con himnos de naciones de América, Filipinas y España el mismo aire que besa las banderas.

EL ARPISTA NICOLASITO. HUAYOS DE BOLIVIA Y PERÚ. MADRIGAL. LOS JOROPOS DE VENEZUELA.

Ha empezado el Festival. Es esa hora mágica en que atardece y anochece a la vez. El coso ibérico contempla ahito de público, pandereta multicolor, a doce países que cantan y bailan para Extremadura, su cuna.

Ha empezado el Festival. ¡Cómo tiembla el arpa del niño paraguayo en "El pájaro campana", en un solo del "Colorado", en la "Galopera"! Un hombre toca, una mujer baila. La guarania redescubierta por José Asunción Flores es evocación de folklore, digno de ser verdadero. Y sin transición los indios de Bolivia, en el nudo del prodigioso folklore suramericano: un "khaluyo" o huaino del Sur, una cueca y el regalo del "huyño" de la gran rueda, en torno de la extraña música de los sicuris, cuando los pasos de farruca y alborada —encuentro increíble— rematan en el alarido de llamada a los cóndores de la sierra, detenidos en su giro. Y sin transición el gran arpista peruano Florencio Coronado dando calidades de gran concierto a temas autóctonos depurados.

Y ahora, contraste súbito, saltan al ruedo de las faldas de las mozas, esas bellas, enjoyadas canciones del riquísimo folklore extremeño. Es el Grupo de Madrigal de la Vera: cubanas, tapiales, el trébol, rondas y rondeñas —aquí se dan la mano por el fandango Andalucía y Extremadura, como luego se la darán, por el fandango, Hispanoamérica, Filipinas y España—. ¿Os asombra que después de esta explosión de populares cacereñas, un cuatrista venezolano —Rafael Carías— interprete con su guitarra reducida la mágica constelación de los joropos, golpes y galerones? Es la versión hispano-caraqueña de los valses románticos, pareciendo responder al eco de merengues y merecumbés nacidos un día de los aguinaldos y villancicos españoles.

ANDALUCES CHILENOS. DANZAS ARGENTINAS

"¿Andalucía?", se preguntan las gentes cuando llegan estos hombres de ancho sombrero, chaqueta breve, pantalón justo; estas mujeres de amplia falda y pañuelo en la mano. Es la estampa campera, plena de sobria elegancia, de los huasos chilenos de Raquel Barros —huasos que en la vida real son arquitectos, ingenieros o médicos—. "Allá voy", dicen en la tonada chilena. Y allá va el bellísimo tejido de pasos y mudanzas de la "cueca", la danza reina del Pacífico, que ejerce su imperio en las Costas de Chile y Perú —donde la llaman "marinera"— y hasta en el Estado de Guerrero, en México, donde se sigue llamando "la chilena". De la cuna folklórica más importante de Sudamérica, la "zamacueca" se desdobló por gala en dos: la "zamba" argentina, fecundada por el fandango, y la "cueca" chilena, mezcla de soleares y bulerías del Pacífico, donde los pañuelos bailan como pequeños mantones criollos. De las misma casta he visto a doncellas del Bajo Perú bailar la "refalosa". Sí, como en su estribillo, aquí está la "cueca", el baile prodigioso de herencias gitanas —y que me perdone Carlos Vega— donde la mujer esquiva y mueve el pañuelo y levanta la enagua y baja los ojos para no rendirse y mueve esa mano empañolada a la altura del pecho y sin llevarla atrás —porque ya sería "marinera" peruana—; y el huaso la asedia y los "sí" del refrán, y la burla y las vayas esmaltan su alegría de tono mayor, mientras el ritmo de tientos, de habanera, va siguiendo, rondando, perdiendo, reencontrando el motivo, los paseos, la quimba, hasta que las dos miradas, la de ella al fin alzada, se derrotan mutuamente. Este grupo chileno —una de las valoraciones máximas del Festival— sigue por fandangos: es la danza de la "resbalosa", nueva alegoría de pañuelos, baile de cuadro, pero no de esquina, porque el "esquinazo" —nuestra serenata— llegará después. ¡Viva Chile!—grita alguien y, con él, nosotros.

Una pausa para cruzar los Andes y llegan a nosotros la planta viril del gaucho argentino, en este conjunto criollo cuyo mejor mérito está en la pureza de su folklore, en el "huayno" de las "Dos palomitas"; sobre todo en los bellos, auténticos, románticos bailes de parejas "El Cuando" y "La Firmeza". Porque al fragor de los terremotos andinos que los indios del Norte remedaban en la persecución de los troncos de árboles, de la piel de los rumiantes, sucedió el galope de los caballos de la Conquista, el zapateado de las botas y espuelas, el rito de las vacadas de la Pampa, donde reflorecía el otro zapateado del "malambo" y del "pericón".

PLASENCIA. RITMOS BRASILEÑOS. DANZAS DE LA VERA

Hace algunos años, un muchacho inquieto y espigado, nacido en la ciudad cacereña de Plasencia, se empeñó en que el rico saber popular de su Extremadura no se perdiera para siempre. Recorrió los campos, las plazas, las fiestas, las casas; habló con los ancianos y con los jóvenes, consultó los archivos, aprendió a tañer los instrumentos sencillos del pueblo, dibujó su indumentaria. Y con todo ello y su corazón, su voluntad y la ayuda de muchos, creó los Coros Extremeños de Plasencia, que no abandonaría hasta que fueron obra hecha y viva. Hoy, pocos años después, Manuel García Matos —autor del "Cancionero de Extremadura", catedrático de Folklore del Real Conservatorio de Madrid— contempla a estos coros, criatura suya, que nos traen la auténtica voz y paso del valle del Jerte. Al rebasar el número máximo de participantes y el tiempo de actuación, generosidad de arte, el grupo perdía un primer premio en el Festival, que bien tenía ganado por su perfecta versión del "Son brincao" o de los "Bailes placeros". Fallo justo, severo, de un Jurado que presidía, precisamente, el propio García Matos. Y sigue, en esta ya noche cacereña, el conjunto "Sertanejo" del Brasil ofreciéndonos estampas tan finas como la de un "azulao", modo directo y popular del noroeste brasileño, y después la obsesión sincopada, alucinante del "frevo", el baile pernambucano ferviente de ritmo; y el estribillo y embolada del "coco" monótono, redoble en los pies de los danzantes, redoble en los aplausos del público cautivado. Y ahora, de nuevo, bellos bailes de la Vera —esta vez por el grupo del pueblo de Villanueva—, jotas y fandangos, normas ibéricas de la danza.

BALLET MAYA Y AZTECA

Al final de la primera velada, la admirable sorpresa de luz, color, belleza, folklore imaginado del "Ballet Maya y Azteca" de Javier de León. Cómo reflejar el desfile plástico, maravilloso de esta recreación. Apoyado en elementos auténticos —trajes, instrumentos— complementados con músicas y bailes a veces recogidos en la realidad o bien inspirados en motivos próximos, el espectáculo sobrepasa lo imaginable. Juega la pantomina de la "Entrada del Rey Moctezuma", sigue el folklore puro de las danzas de actores o "Ixtoles", danza de cintas del Yucatán, para después seguir la coreografía obsesiva del "dios de la música", "Ku Kul Kan" y las bellas estampas de caza del "Ballet de Yumil Kax". Las danzas guerreras aztecas terminarán con la impresionante y espectacular "danza de los quetzales", de los indios nahoas, deslumbrante arco iris de plumas sobre los cabellos negrísimos, sortilegio de

chaquiras y espejos, reflejos de oro, ballet de pájaros —hombres traídos de su noche americana a la noche de la tierra conquistadora.

LOS INDIOS VOLADORES

Cerró México la noche anterior iluminada con la magia del folklore de Hidalgo y Puebla y Veracruz. Esta mañana, la plaza mayor de Cáceres abre un vértice hacia el cielo, protector de la danza y del sonido. Indice extendido como llamando al pueblo a la estampa folklórica más emotiva del Festival: el legendario "juego del volido", de la huasteca totonaca, la danza de viento y de nube de los indios voladores del espinal veracruzado.

Imaginaros ese tronco de árbol, de treinta metros de altura, desnudo como músculo de guerrero, con la vena vendada de una cuerda de cáñamo. Arriba del todo, un tamborcillo de madera de apenas medio metro de diámetro y colgado de él un bastidor cuadriculando el espacio. Cinco indios, auténticos nativos de la Costa de Veracruz, trepan como atletas oscuros, mientras un músico, allá abajo, sopla su flauta y tunde el teponaztli (tico, tico, titico-toco, totoco, totoco). El dedo del mástil parece cerrar los labios de las nubes para un silencio total de la plaza llena de millares de espectadores. Baila el palo, meciéndose del peso de los indios voladores. Vuelan las cigüeñas asombradas. Los cuatro marineros se sujetan a la cofa improvisada en el aire, mientras las ondas multicolores de las gentes, treinta metros abajo, se acercan, se detienen, refluyen de todos los ríos de las calles, sargazos de espera y de inquietud. Ahora el jefe de los voladores conquista su puesto, se sienta en el tamborete de arriba, suena un cuerno sonoro que exhala extraña música de invocación, al Norte y al Este, al Oeste y al Sur, girando la cabeza hasta los talones con escorzo de ave detenida.

Y de pronto *se pone en pie*. Allí, arriba de todo. Y baila con fiereza un zapateado de pies desnudos, inverosímil de riesgo y de bravura. Y al tiempo los cuatro hombres-pájaros se lanzan en vuelo tendido, cabeza picada, brazos abiertos, pies sujetos por cuerdas enrolladas con sabia maestría matemática. El impulso de sus cuerpos hace girar el cuadrángulo suspendido, en vueltas cada vez más rápidas, en círculo cada vez más grande. Sólo unos minutos dura el audaz vuelo de estos indios mexicanos, trece vueltas por trece años cada uno, símbolo del calendario azteca que expresa bien la duración de la caída en nuestros sentidos, suspensos también.

MÉXICO CRIOLLO. LAS NIÑAS DE CÁCERES. LOS ANDINOS. CANTOS DEL NOROESTE BRASILEÑO

Segunda y última jornada del Festival de Cáceres. México nos trae ahora sus bailes criollos: "la bamba", este son de huapango que se baila, por su nombre, sobre la tarima, taconeado vigoroso al son de arpa y jarana, violín y guitarras; "las chiapanecas" y, en fin, la danza nacional, "el jarabe tapatío", heredero directo de ese jarabe gitano que contaba Felipe Pedrell, hijo del zapateado español, danza de acoso y requiebro de la familia de las seguidillas que aquí nos la bailan con el "sombrero arrojao", cuando los tenues tacones de la china persigue su círculo de homenaje.

Ved ahora este grupo de niñas de Cáceres, vestido blanco, rito de danza ingenua evocando la página purísima de un hallazgo del siglo XVII; la "Reverencia al Santísimo", ofertorio de doncellas en la más bella línea folklórica. Después, diez, doce, quince indios ecuatorianos nos dan la monorritmia de sus bailes de saltitos, de sus danzas de la costa, de sus coros quechuas: tono menor, imitación de pájaros, rumores sordos de percusión. Y en brusco contraste continental, del Pacífico al Atlántico, la voz honda del bajo cantante Alfredo Mello traza una bella antología brasileña: "modinha" suave y pausada de salón; "chula" del Pará, tan próxima al lundú en la que brilla el son nostálgico de un fado portugués; y "xangó": he aquí una personal, brava interpretación, al estilo de Recife, del tema inagotable del candombé, del catimbó, en la mejor raíz del folklore afroamericano.

ACUARELA FILIPINA

A Filipinas el público le tributó emocionado aplauso, el Jurado del Festival uno de los primeros premios. Selección acertadísima de su folklore en tres estampas bellas y distintas: Mindanao, representado por la fina danza de las princesas moras, el "Kandingan"; Visayas, con "pandanggo sa ilaw" (¡hasta aquí llega el imperio folklórico del fandango!), un espectacular baile de luces, como la cumbia o el candil; y el famoso "tinikling", de Luzón: ved al pajarito "tikling" saltando de rama en rama, evadiendo las trampas de los cazadores; con observación oriental, minuciosa, rítmica y estudiada, estos bailarines filipinos saltan, danzan, esquivan, por entre la norma estricta de dos cañas de bambú que abren y cierran el resorte de su ritmo, mientras las cuerdas de los instrumentos pican una melodía como gorjeo, rumor de alas, revoloteo melódico que, ¿lo decimos?, tiene un extraordinario parecido con las jotas de la ribera navarra (como otra danza filipina, el "balitao", se entronca directamente con la jota aragonesa).

FOLKLORE DEL PACÍFICO. OFRENDA CACEREÑA. CANTA MÉJICO

Grupos universitarios de Colombia, de Chile, de Perú, trazan sucesivamente una bella lección de los folklores criollos del Pacífico. He aquí el baile alegre, el canto feliz del bambuco, de la guarina de Cundinamarca, o la chinquiquireña, o la Antioquía, o la del Tolima.

Soy, soy del Tolima:
Canto bambuco, canto bambuco,
Bailo guabina.
La guabina se baila
De dos en fondo,
Y en llegando la noche:
¡Armas al hombro!

Venga la cueca de "La bella azuzena". Entonan los huasos chilenos las tonadas de "Mi negra" y "Yo vendo unos ojos negros": ¡Arremángate el vestido! —chillan por fandango del otro Océano. Y la gente, todo el público, lleva el compás de palmas como en una fiesta del gaditano barrio de Santa María. Y el "Centro peruano, después de la bella saña, "A lundero le da", se arranca nada menos que por marineras de la auténtica "guardia vieja": "Moreno pintan a Cristo", para rematar un huayno con reflejos de khaluyo meridional, acentuando la rueda en baile de farruca. Sí, allí más arriba, en la montaña peruana, la quejumbrosa llamada inicial de estos huaynos, se vió de pronto mecida, zapateada de baile andaluz, de alborada y farruca, cuando los indios de gorros de lana de vivos colores recuerdan a los conquistadores andaluces y extremeños.

Dos bellas estampas musicales han mezclado su esencia tradicional, apretando la emoción, el interés humano de este certamen: primero, el magnífico grupo de las muchachas cacereñas, nos dan la bienvenida de la ciudad-huésped con su "jota del candil", "el arbolito" y la prodigiosa "Alborada del casar". Ver los rojos y negros, y blancos y dorados, del traje regional de Extremadura, que remata uno de los símbolos folklóricos más hermosos de las tierras de España. Si toda la ciudad de Cáceres vibra durante el Festival, este ofrecimiento de su mejor saber popular tiene sello de hidalga bienvenida. La segunda estampa es mejicana: una soprano de voz intensa, impostada, que devuelve al rico folklore de su tierra calidades de noble intérprete: Belén Ortega,

LOS COLOMBIANOS. ZARAGOZA

Llegamos al final de este certamen inolvidable de Cáceres. Mañana, los próximos días, otras ciudades, por la mejor ruta extremeña y hacia Madrid, recibirán esta embajada extraordinaria del folklore de Hispa-

noamérica y Filipinas. Llegâmos a esta final de dos conjuntos, quizá los más representativos —si todos lo fueron—, contraste de España y de Colombia, broche maestro del Festival. Porque cerrando y abriendo el desfile de los grupos anteriores, han actuado el grupo de Coros y Danzas de Zaragoza y el folklore colombiano de Delia Zapata.

Este grupo de folklore colombiano tiene caracteres de crisol de las razas, de fusión de lo mestizo, lo criollo y lo mulato: sus bailarines negros, atléticos y vitales, excavan en el aire cien esculturas de ritmo, mientras las ocarinas de los músicos indios muerden la carne de la danza con los alfileres de su melodía. Salen estos indios músicos de San Jacinto, en Cartagena de Indias. Percusión africana, gaitas de macho y hembra. Folklore de la costa. "La tejida de la palma", "Reina esclava". Canta Leonor González, negra de buena voz. Respiran las cañas lamentos de siringa clásica. Un ronco mar embravecido aguaita en los marches y maderas. Sale la negra que es reina y esclava. Sobre los morenos de pechos curtidos, anchos sombreros de paja dorada, breves calzones de lienzo. Gira la negra. Bailan los mulatos. Y el palo clava en el medio las cintas que se trenzan (¡como en el folklore de Castilla!). Chillan las gaitas, crujen los tambores, el ritmo se endiabla, se encona; trenzan los cuerpos más que las cintas, y el frenesí, detenido un momento, como para tomar fuerza, crecé como en júbilo de vientos movidos y oscuros. Al final todo baila increíble: las figuras se funden en rueda incesante. Un último estertor de las cañas y la trenza se cumple.

El público ni respira. Allá, en algún sitio, se encienden las velas de la cumbia. Los músicos se sitúan en el centro: tambor y tambora, flautas de carrizo y de millo, arrastre de carrascas y maracas, guaches y semillas. Y cuando salen los bailarines —esa pareja que les dirige, Delia y Julio— se inicia la vuelta de saludo, prólogo de este rito de amor ante el mar. Las antorchas en alto, tras la flecha esquiva de los negros, tiembla un paso de polca iniciando el asedio. Ellas mueven, suben o bajan las sayas multicolores, trenzan el aire con el escorzo de sus brazos, acarician, ofrecen, saltan, ceden; luego, se revuelven tras el desmayo. Cada pareja de danzantes vive un universo desligado, un pleito propio. Pero el misterio de la danza los empuja a todos. Puede que veáis, un momento, a un bailarín detenido, quieto, cuando el rumor musical es más vívido; o que una vela se apague con malicia en el paso cambiado. Pero el ritmo martillea y crece, está dentro de la carne y de la sangre de los danzantes que respiran y beben en él. La rueda de cumbias, la cumbiamba, no decrece: aumenta, continúa, se multiplica porque nadie pide tregua. Bajo la noche de junio, diez mil personas quedan sin aliento por el aliento de diez. Se ha logrado el embrujo de este folklore, donde se funden temples criollos, música india, músculos negros.

Y el "currulao" o el "patacoré", donde todo el conjunto de carne de danza se hace llama de una selva trepidante y espesa movida bajo el huracán del Caribe o del Pacífico; bajo el viento de las enaguas de Delia Zapata, girando como liana embravecida, con temblor hirviente de fuerza y de belleza.

* * *

"¡Hala maña!", gritan cuando bailan la jota de Teruel los baturros. La sobriedad de trajes, el trenzado de pies, el perfecto ajuste de danzas y castañuelas, ha conseguido el imposible de sorprender, después de la sorpresa colombiana. Sigue la jota de "guara" y la voz apretada, intensa, de la copla, enciende los pies que muerden el suelo, hacen encaje en el aire, mientras abejorrean los crótalos con su cadencia eterna. Cuando la jota se pone brava una onda abierta conmueve a todo el grupo de bailarines que saltan y quiebran y giran, como normas de un gran incendio de ritmo y de fuerza. He aquí el final del gran idilio entre el fandango y la jota, Adán y Eva de los mil bailes mestizos de Hispanoamérica.

* * *

Porque este Primer Festival de Folklore Hispánico de Cáceres ha sido un Festival mestizo.

La "g" de la guitarra era tan semeja a la "q" de la quena, que parecían una misma letra modificada por el tironcito de un indio del Titicaca.

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

FUNDADOR
PEDRO LAIN ENTRALGO

DIRECTOR
LUIS ROSALES

SUBDIRECTOR
JOSE MARIA SOUVIRON

SECRETARIO
ENRIQUE CASAMAYOR

DIRECCIÓN, SECRETARÍA LITERARIA
Y ADMINISTRACIÓN

Avenida de los Reyes Católicos,
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 24 87 91

MADRID

EN EL PROXIMO NUM. 105
(SEPTIEMBRE 1958)

ENTRE OTROS ORIGINALES:

Luis Rosales: *El quijanismo de Don Quijote.*

Darío Suro: *La pintura en Nueva York.*

José J. Perlado: *En torno a Albert Camús.*

Manuel Fraga Iribarne: *Introducción a la historia constitucional del Brasil.*

Concha del Marco: *El té del psiquiatra.*

Ildefonso M. Gil: *Obra novelística de Fernando Namora.*

Y los habituales comentarios de actualidad europea y americana.

Precio del número 103:
VEINTE PESETAS

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO